CLAUDE DEBUSSY
PIANO MUSIC

TRACKLIST P. **2**

ENGLISH P. **4**
FRANÇAIS P. **12**
DEUTSCH P. **20**
ITALIANO P. **29**

A 445

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918

PIANO MUSIC

CD 1

	POUR LE PIANO [Lesure 95]		
1	I.	Prélude	4’11
2	II.	Sarabande	5’28
3	III.	Toccata	3’49
	ESTAMPES [Lesure 100] July 1903		
4	I.	Pagodes	4’30
5	II.	La soirée dans Grenade	5’14
6	III.	Jardins sous la pluie	3’35
7	**L’ISLE JOYEUSE** [Lesure 106] July-August 1904		5’22
	IMAGES – 1re série [Lesure 110] 1905		
8	I.	Reflets dans l’eau	4’50
9	II.	Hommage à Rameau	6’05
10	III.	Mouvement	3’23
	IMAGES – 2e série [Lesure 111] 1907		
11	I.	Cloches à travers les feuilles	4’22
12	II.	Et la lune descend sur le temple qui fut	5’18
13	III.	Poissons d’or	4’05
	CHILDREN’S CORNER [Lesure 113] 1906-July 1908		
14	I.	Doctor Gradus ad Parnassum	1’58
15	II.	Jimbo’s Lullaby	3’00
16	III.	Serenade for the Doll	2’20
17	IV.	The Snow is Dancing	2’32
18	V.	The Little Shepherd	2’14
19	VI.	Golliwog’s Cake-Walk	2’46
		Total time	76’50

STANY DAVID LASRY Erard concert piano [109 613], 1921
courtesy of the Paris Conservatoire, Cité de la Musique

Recorded 17-20 July 1995 at the Grand Auditorium in Nantes, France
Sound engineers: Michel Bernstein and Charlotte Gilart de Kéranflèc’h – Digital editing: Charlotte Gilart de Kéranflèc’h and Joséphine Dechamps – Production: Michel Bernstein
℗1995 / ©2018 Outhere Music France

CD 2

	PRÉLUDES – Livre I [Lesure 117] December 1909 – February 1910		
1	I.	[... Danseuses de Delphes]	2'47
2	II.	[... Voiles]	3'40
3	III.	[... Le vent dans la plaine]	2'01
4	IV.	[... *"Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"*]	3'34
5	V.	[... Les collines d'Anacapri]	2'55
6	VI.	[... Des pas sur la neige]	3'49
7	VII.	[... Ce qu'a vu le vent d'Ouest]	3'25
8	VIII.	[... La fille aux cheveux de lin]	2'13
9	IX.	[... La sérénade interrompue]	2'27
10	X.	[... La Cathédrale engloutie]	5'11
11	XI.	[... La danse de Puck]	2'39
12	XII.	[... Minstrels]	2'07
13	**LA PLUS QUE LENTE** [Lesure 121] 1910		4'24
	PRÉLUDES - Livre II [Lesure 123] 1910-1912		
14	I.	[... Brouillards]	2'30
15	II.	[... Feuilles mortes]	2'44
16	III.	[... La Puerta del Vino]	3'15
17	IV.	[... *"Les fées sont d'exquises danseuses"*]	3'04
18	V.	[... Bruyères]	2'25
19	VI.	[... "General Lavine" – *eccentric* –]	2'29
20	VII.	[... La terrasse des audiences du clair de lune]	4'21
21	VIII.	[... Ondine]	3'28
22	IX.	[... *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C*]	2'15
23	X.	[... Canope]	2'16
24	XI.	[... Les tierces alternées]	2'41
25	XII.	[... Feux d'artifice]	4'17
		Total time	79'15

STANY DAVID LASRY Erard concert piano [48878], 1874
courtesy of the Château de Champs-sur-Marne

Recorded 26-29 February 1996 at the Château de Champs-sur-Marne, France
Sound engineers: Michel Bernstein and Charlotte Gilart de Kéranflèc'h – Digital editing: Charlotte Gilart de Kéranflèc'h and Régis Touray – Production: Michel Bernstein
℗1997 / ©2018 Outhere Music France

PIANO MUSIC

CD1

Debussy's works for the piano make up a vast body of such outstanding quality that it can rightly be considered to be the most important produced in this century. He entirely renewed the art of piano-playing; at the same time, he gave a decisive new turn to the very idea of structure in music,[1] and no longer relied on the various types of discursive logic which prevailed throughout the nineteenth century. Both these aspects are found in the works recorded here. They cover the period from 1901 – or even 1894 – to 1908, from the works of his youth to the two great collections of *Préludes*, which constitute a veritable compendium of twentieth-century piano writing.

POUR LE PIANO was completed in 1901, but at least two of its movements were written quite a while previously: the *Sarabande* dates back to 1894, and the *Toccata* was written in 1896. This set of pieces is the only one – apart from the *Études* – whose title and subtitles contain no visual or literary references. The simplicity of the title is in no way a sign of indifference to names; it is actually quite the reverse and reflects a deliberate intention. Debussy wished to concentrate entirely on the piano itself, while at the same time writing in praise of it, and this twofold aim comes out in the double meaning of the preposition *pour* ('for'). This first major work clearly demonstrates the fact that he cannot be seen as a mere impressionist, the view that has been taken of him for so long, in which 'impressionism' is synonymous with a blurry, swoon-inducing pictorial vagueness. On the contrary, the work shows a preoccupation with the very substance of sound itself, despite the titles and subtitles which, inevitably enough, reflect the taste of the period in which they were conceived.

The opening *Prélude* is based on three essentially rhythmical figures. Before going any further, it is worth pointing out that the idea of the melodic theme (with its corollary, development), as found in the late eighteenth century and in the nineteenth, is relatively foreign to Debussy's musical thinking. Indeed, it is partly for this reason that he is one of the composers who opened the way for modern music. And yet the writing at the beginning of the *Prélude* is not without reminiscences of Bach, with the unchanging reiterations of its semi-quaver opening figure. Although melodic configurations do take shape within the flow of these reiterations, this is not at variance with the basic principle whereby Debussy is more concerned with sound than with notes.

This opening piece also makes it clear from the outset that Debussy is not the sort of composer who exploits a theme to the point of exhausting its potential, as Beethoven did. If, as in the *Prélude*, another figure occurs in the course of the piece – here, a rhythmical figure in quavers, broad, and made up of expansive chords –, this is not because the initial one has yielded all it has, but because Debussy's musical discourse frequently moves forward elliptically, by juxtaposition or interpolation, and not by virtue of the kind of logic whereby progression from one point to another is strictly linear and takes the shortest route. This is clearly borne out in the score: to begin with, the first rhythmical figure establishes a kind of timelessness, created by the sheer pleasure of the reiterations; next, hardly has the sec-

1 On the latter point, it must be noted that Debussy was a master of fairly short forms, often brought together in collections; he discarded the sonata. Also, his treatment of the piano is mostly as a solo instrument; it plays a very small role in his chamber works (apart from his songs, of course), and practically none at all in his orchestral compositions.

ond, semiquaver figure been stated than it is followed by the third, written in *petites notes*, i.e. as a fluctuating motion heedless of the arithmetical sum of the values in each bar.

Debussy's new sense of time, which is expressed at several levels, and his invention of a new kind of logic in musical development are both to be found not only in the *Prélude* of *Pour le piano*, but throughout the work, particularly in the *Toccata*, and in his later works. In the *Sarabande*, Debussy plays with the strict framework imposed by the rhythm of the old dance, which he follows to the letter. While remaining faithful to the traditional phrase structure of the sarabande, he breaks entirely free from it by means of the instruction *avec une élégance grave et lente* ('with serious, slow elegance'), typical of his conception of performance. A similar degree of freedom is heard particularly clearly in the first secondary episode of the *Sarabande* (bar 23), in which Debussy significantly reduces the harmonic range used hitherto, thereby showing that his paramount concerns are the fundamental rhythmical structure and, above all, sonority.

ESTAMPES. This collection was composed in 1903, and very fast. Here, the subtitles given to the various sections are geographical in inspiration. In the very first bars of *Pagodes* the listener immediately realizes that Debussy has made a new step forward in his use of sound as a raw material, and what he does with it goes hand in hand – as indeed it does in other pieces – with a new way of shaping time. He is more concerned with the metabolisms affecting sounds in themselves – via the laws they embody through the way they are arranged with respect to each other– than logic in development based on a kind of reasoning process moving from the simple to the complex. Debussy's logic, in *Pagodes* as elsewhere, derives from the notion of flux: any given motif, initially perceived almost incidentally as the accompaniment to a major figure, is apt to become a major figure itself a moment later, in turn setting up further anticipations – or else, right from its initial statement, symbolizing the outlines of a secret motif forming a figure which is later perceived as secondary, as is clearly the case in the first bars of *La soirée dans Grenade*. Debussy's art can be seen in no other terms than as an art of transition and associations of ideas, as is also shown by *Jardins sous la pluie*.

All the characteristics mentioned so far can be heard in the great works that come next, which expand on these innovations and constitute a veritable celebration of them. **L'ISLE JOYEUSE**, dating from 1904, is almost entirely based on a trill, a ceaseless to-and-fro between two notes which gradually spreads to the whole keyboard. Of particular note in the two books making up **IMAGES**, which Debussy worked on from 1904 to 1907, are the use, as the exclusive basis of a composition, of timbre in conjunction with the development of a suspended sense of time (the beginning of *Reflets dans l'eau*), progression by association of ideas, each shedding light on the foregoing ones in retrospect (*Hommage à Rameau*), and the colouring of a recurrent rhythmical motive by sporadic bursts of melody[2] (*Mouvement* and the beginning of *Poissons d'or*).

Cloches à travers les feuilles is a powerful and highly complex work, in which the three principles just outlined are intimately mingled right from the very beginning. It is perhaps in this piece that we hear most clearly how new and quite unmatched Debussy's art is, how it basically disregards notes and their implications in favour of sound, drawing on all its most secret resources. In *Et la lune descend sur le temple qui fut*, the principle of construction

2 To put it differently, the supremacy of a motif generally considered to be secondary, or mere accompaniment (i.e. a rhythmical motif) over a melodic motif, generally seen as paramount.

by association of ideas can be seen more clearly, leading to an apparent state of disorder in the way the sections follow each other, as if the music were the transcription of an inner monologue.

In **CHILDREN'S CORNER**, written for the composer's daughter Chouchou in 1908, Debussy makes a brief and humorous excursion into the world of childhood.[3] The first piece makes fun of the scales inflicted on learners. It is based on a single rhythmic motif whose profile and speed are constantly modified by being seen in different lights. Exactly the same thing is found in the fourth piece: the melodic motifs that occur from time to time, together with a whole palette of nuances affecting expression and playing technique, simply serve as colouring for a semiquaver rhythmical ostinato which perpetually changes yet remains ever the same. In *Jimbo's Lullaby* the main melodic motif hardly changes all, while the secondary motif, a rhythmical one, expands to the point of combining with, and taking on equal importance to, the main one. *The Little Shepherd*, on the other hand, is built on association of ideas: two motifs, apparently totally unlike each other, are heard one after the other, but later turn out to be secretly related to each other. The last piece is composed on the basis, not of a rhythmical motif, but on the stress pattern contained within it.

DOMINIQUE DRUHEN

3 Two reasons for classing this work as an exception in Debussy's output.

Grouped together in two books, the twenty-four PRÉLUDES are the fruit of Debussy's full maturity, the culmination of the creative progression begun in the ESTAMPES and followed up in the IMAGES. The only important keyboard work that was to follow was the collection of twelve ÉTUDES, the master's pianistic testament.

These PRÉLUDES have an objective quite different from that of Chopin. With the Polish master, the preludes are striking little summaries of state of mind, psychological moments suddenly illuminating the surprised subconscious. With the French composer, on the other hand, they are evocations intended to create an atmosphere, to conjure a state of sensibility and receptivity appropriate to the listener's identification with the chosen subject, scene or character. They are an equivalent in sound of the subject. From the poetic realism of the IMAGES, we pass into the more abstract plane of music-cal symbolism. This difference explains why the preludes of Chopin do not include titles, unlike those of Debussy; however, for each piece, the French com-poser reveals the pretext only at the end: and this is the case in the score. But far from being a coquettish typographical ploy, this practice shows us the true essence of the pieces: they were preludes to... something – just like the earlier PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE – not descriptions, but premonitions, musical intuitions, whose repercussions for us are unlimited, while with Chopin each short musical moment is an end in itself.

The PRÉLUDES, a real Debussian microcosm, cover all the main streams of the composer's inspiration. Scenes are the most numerous, of course, whether they be of land (*Les sons et les parfums*, *Des pas sur la neige*, *Feuilles mortes, Bruyères*), of sea (*Voiles, Ce qu'a vu le vent d'Ouest, La Cathédrale engloutie*) or of air (*Brouillards, Le vent dans la*

plaine), whether they turn to Spain (*La sérénade interrompue, La Puerta del Vino*), to Italy (*Les collines d'Anacapri*) or to the Far East (*La terrasse des audiences du clair de lune*). One also finds Debussy's attraction for Greek and Egyptian antiquity in the impenetrable mysteries (*Danseuses de Delphes* and *Canope*), or for the world of fairies and goblins (*La danse de Puck, Les fées sont d'exquises danseuses* and *Ondine*). An essentially Anglo-Saxon delight in humorous parody is shown with mordant wit in *Minstrels*, *General Lavine eccentric* and *Hommage à S. Pickwick*. The penultimate prelude, finally, has a purely musical and abstract pretext (*Les tierces alternées*), and thus provides a link with the collection of ÉTUDES. It is worth stressing the extent to which the Debussian universe is devoid of sharply profiled, individual human beings. It has only downs, supernatural beings or rather unreal silhouettes (like *La fille aux cheveux de lin*). Debussy shows us neither the bashful lover in *La sérénade interrompue*, nor the crowd of anonymous spectators in the *Feux d'artifice*... The first Book was composed in a short time, between December 1909 and February 1910. Work on the second Book on the other hand was spread over three years (1910-1912). This probably accounts for a more consistent overall quality in the latter collection. More accessible than the second, the first Book has until recently enjoyed greater popularity. In fact both collections are inseparable.

BOOK I [Lesure 117] – The twelve pieces in the first Book were written at an exceptionally quick rate for Debussy, some within a single day, and one after the other. Only three pieces are undated: *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La sérénade interrompue* and *La Cathédrale engloutie*. Among, the nine others, the oldest, *Danseuses de Delphes*, is dated 7/XII/09 and the most recent, *La danse de Puck*, 4/II/10. *Le vent dans la plaine* and *Voiles* were written one after the other (11 and 12/XII), as were *Les collines d'Anacapri* and *Des pas sur la neige* (26 and 27/XII). One is tempted to think that these dates represent only the last draft, the final version. Durand published the whole collection in 1910, but there was no first performance of the whole set, and it seems that Debussy did not envisage a public performance as a complete cycle. He himself presented four PRÉLUDES in the course of a concert for the S.I.M. on 5 May 1910, playing *Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La Cathédrale engloutie* and *La danse de Puck*. On 14 January 1911, Ricardo Viñes played *Les collines d'Anacapri*, *La fille aux cheveux de lin* and *La sérénade interrompue* at the Société Nationale. On 29 March, Debussy introduced *Les sons et les parfums*..., *Le vent dans la plaine, Des pas sur la neige* and *Minstrels*. It is no longer possible to trace the place and date of the first performance of *Ce qu'a vu le vent d'Ouest.*

I. ... ***Danseuses de Delphes*** – This slow sarabande, with its elegant harmony, is firmly anchored in the main key of B flat, whose tonal function re-mains completely classical. The tonal quietude and the evenness of rhythm underline the hieratic nature of this piece, inspired by a group of three dancers, depicted on a sculpted fragment from the temple at Delphos, which Debussy has seen in a photograph at the Louvre.

II. ... ***Voiles*** – This is a peaceful evocation of an evening at the seaside with white sails floating over the calm sea. The strand is silent and deserted, and the somewhat indecisive light of the music evokes the other meaning of the word *voiles* – i.e. veils.

III. ... ***Le vent dans la plaine*** – This is a gentle but furtive and mysterious breeze, coming from we know not where, rippling out from the trembling long grass which is represented by a continuous arpeggio background. Debussy here

remembered the *Ariettes oubliées* by Verlaine: "The wind in the plain / suspends its breath..."

IV. ... ***Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*** (1 January 1910) – The famous and harmonious verse of Charles Baudelaire inspired the first great masterpiece of the first Book, and one of its highpoints. It breathes a voluptuous and slightly heady atmosphere, like certain smells of grass or honeysuckle, with a harmonic atmosphere of such strange colouring, which runs through the piece like an ostinato. With its new intuition for serial harmony and with the essential role of the idea of melodic interval dictating the structuring of the harmony, this is one of the most advanced pieces by Debussy. It develops in the rhythm of a kind of slow imaginary waltz.

V. ... ***Les collines d'Anacapri*** – The only piece with Italian inspiration to be found in Debussy's piano music is an intensely lively and luminous piece, with its clear writing and its *staccati* of a quite Mediterranean dryness. One can smell the thyme, the cistus and the odours of the scrub. We hear then cicada chirp, until the dazzling rockets of the conclusion. The intensity of such vibration of light is found again in Debussy's piano music only in the peroration of *L'Isle joyeuse*.

VI. ... ***Des pas sur la neige*** – The day after that vision of joy and warmth, Debussy wrote these 36 bars of silence, all impregnated with an ineffable solitude. How far it suddenly takes us far from all human presence, how far from all sign of life, even, in this corner of deserted countryside, in which a faceless human being has left the most precarious, and the most fragile trace of his passing, which a mere breath of wind will soon destroy! Debussy points out that this piece should have "the sound value of a background of sad and icy countryside..."

VII. ... ***Ce qu'a vu le vent d'Ouest*** – This inspired prelude is one of the highpoints of the collection. This west wind which comes from the great open sea recalls the Ocean, with its squalls, its heavy and sombre sky criss-crossed with garish green, the chromatic storm rumbling with a violent passion. Swirls and sheets of water suddenly arise, followed by the surf and motionless rage of the waves on the edge of breaking, evoked in turn by pianistic writing of prodigious richness which continues through to the violent, dry, ferociously dissonant chord which suddenly ends the piece. In its roughness, even its brutality and in the harshness of its eruptive and chaotic parallel seconds, this prelude represents an extreme case within Debussy's work.

VIII. ... ***La fille aux cheveux de lin*** (15-16/I/10) – A long modal melody, all sweetness and light, sounds like Mélisande's peaceful sister whose Celtic origins may be deduced from the predominance of the pentatonic scale. The piece consists of a single vast melodic arabesque.

IX. ... ***La sérénade interrompue*** – The 3/8 measure, reminiscent of the jota, the staccato rhythms, the modal harmony within the overall framework of the main key of B flat minor, all irresistibly evoke the guitar. The nervous, sarcastic, fantastic piece, the real equivalent of a nocturnal *Capricho* by Goya, is a delicate satire on Spanish lovers. For Manuel de Falla "two serenading swains dispute the favours of a beauty who, from behind the flowery grill of her windows, spies the incidents of the gallant contest". Whatever the case, this was one of the most totally Iberian of Debussy's pieces. Twice, a completely foreign element intervenes, creating a strange sensation of spatial distancing. 11 is an exact quotation from IBERIA, and more particularly from the outburst of *Le matin d'un jour de fête* in the torpor of *Les parfums de la nuit*...

X. ... ***La Cathédrale engloutie*** – This amazing prelude draws upon the old Breton legend of the City of Ys, which long ago was engulfed by the waves, and the foundations of whose cathedral may be seen at low tide. This is the most

fully developed and the most powerful of all the Preludes, and its piano writing, with its great block chords spanning seven octaves, is really monumental. This quite medieval vision makes great use of the plainchant modes and especially of the intervals (fourths and fifths) of twelfth-century *organum*. That work is the reflection of something buried in the past, and that this past is telescoped here with present and living experience in an absolutely revolutionary way, a witness to Debussy's fierce determination to espouse time in order to abolish its passing.

XI. ... ***La danse de Puck –*** *Capricieux et Léger*, this piece presents a delightful musical portrait of the mischievous goblin immortalized in Shakespeare's *A Mid-summer Night's Dream*. Nothing is missing in this fairy-like evocation, with its refined, sometimes bi-tonal, harmony: neither the magic heart, nor the appearance of the spirit Ariel. Then Puck is set ablaze, becomes scatterbrained, twirls and spins around before disappearing into the air...

XII. ... ***Minstrels*** (5 January 1910) – This sketch in the American music-hall style of the period, was inspired, according to some, by English clowns, but according to others, by black musicians who were then introducing the first faltering attempts at jazz in the night clubs. It was one of those quick sketches in the deadpan manner of Toulouse-Lautrec, with a playful and mocking grace, revealing the very Anglo-Saxon humour of Debussy. These *Minstrels* end this first Book on a somewhat equivocal note.

BOOK II [Lesure 123] – The genesis of the twelve PRÉLUDES from the second Book is much more difficult to establish than that of the first collection. The pieces seem to have been composed at fairly long intervals during the three years between 1910 and 1912, but it is impossible to be more precise. We know only that *La terrasse des audiences du clair de lune* dates from December 1912. Debussy had just finished *Jeux*. The details of the first performances of these PRÉLUDES are likewise obscure. *Brouillards*, *Feuilles mortes* and *La Puerta del Vino* were performed at the end of February or the beginning of March 1913; Ricardo Viñes presented *Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune* and *Feux d'artifice* at a concert of the Société Nationale, on 5 April 1913, and Debussy himself introduced *Canope* and the *Hommage à S. Pickwick* on 19 June 1913.

I. ... ***Brouillards*** – From the beginning of this second Book we see the assertion of a mastery that comes from a boldness and novelty which have lost none of their impact today. From the strangely polytonal *Brouillards* emerge scraps of theme, which are again stripped by procedures similar to that of cinematographic masks. When at the end the fog lifts, we do not see beautiful countryside but a prosaic and damp suburb.

II. ... ***Feuilles mortes*** – Another one of Debussy's supreme masterpieces. The delicate but solid structure of this piece is wreathed in harmonies of an almost unbearable beauty and refinement. The rhythmic subtlety contributes to the bitter, sad splendour of the throbbing autumnal scene, in which Debussy expressed all his anguished obsession with the pas-sing of time and with death...

III. ... ***La Puerta del Vino*** – A simple coloured post-card sent by Manuel de Falla, inspired Debussy, who did not know Spain at all, the pungent and passionate vision of the old solitary citadel of the Moors in Granada. *La Puerta del Vino*, the culmination and the peak of all Spanish Debussy, is much closer to the Andalusian world of García Lorca than to the clichés of folklore.

IV. ... ***Les fées sont d'exquises danseuses*** – This marvellously delicate scherzo, with rhythms and sonorities as intangible as the unreal characters it suggests, develops

in a delightfully indecisive harmonic atmosphere resulting from the bitonal contrasts between the two hands, the right playing on the black keys, the left on the white.

V. ... ***Bruyères*** – A peaceful melody on a shepherd's pipe, resonating on the silent moorland. With its Celtic pentatonic structure it shows that this shepherd was a distant cousin of *La fille aux cheveux de lin*. The same calm, the same purity and the same diatonic transparency link these two pieces which are in the same measure and the same tempo.

VI. ... ***General Lavine eccentric*** – The American juggler and comic Edward La Vine played the piano with his toes at the Folies-Marigny. The rhythm of this witty sketch is rather that of a ragtime. The sounds of the piano suggest with amazing precision those of a jazz band. After the initial "strident" trumpet calls, we can easily imagine the dance-tune played by the double bass or baritone sax...

VII. ... ***La terrasse des audiences du clair de lune*** – This sublime piece, the finest, in our opinion, of the twenty-four Preludes, offers the vision of an ideal India which profoundly influenced Olivier Messiaen. We should stress that this was in fact the moonlight's audiences, and not under the moonlight, as is sometimes thought. It is therefore not some terrace caught when the moon was shining, but a terrace where the assembly was held only at night, or perhaps the moon itself gave audience to its admirers? There is no trace here of literal exoticism, and yet the piece is very oriental, with the milky moonlight of its F sharp major. Debussy then gives the most fairly-like of his nocturnes, a marvel of pianistic writing. At one point the theme is superimposed over its own reversal: "But here is the moon inscribed double in the lotus pool...". This is one of the highpoints of all music!

VIII. ... ***Ondine*** – This unjustly neglected sister of Ravel's *Ondine* appears amongst the quivering of real fish. Mischievous, she plays with the waves, then tries to seduce a human, languishes upon the sand, regretting that she was not born mortal; the theme of the middle section, with its clashing seconds, expresses a rather irritating melancholy, but after a quite classical ascent over a dominant pedal, whose wicked harshness expresses her frustration, she disappears with a pirouette, changing into the sea's foam.

IX. ... ***Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*** – Debussy gently pokes fun at Dickens's sympathetic hero who enters the scene to the sound of a pompous *God save the King*. To the sound of a horn, the old; rickety coach bumps and rattles along the road. The alternation of disturbed gravity, shyness and self-satisfaction marvellously depicts the character. It is a piece highly coloured, with its orchestral timbres, an illustration of the deadpan wit of Debussy.

X. ... ***Canope*** – One of Debussy's most secret, rarest, most enigmatic pieces. It is also one of the most amazingly modern and prophetic and one of the most perfectly beautiful and moving of his works. As its title indicates – a Canopic jar is an Etruscan or Egyptian funeral urn with a top representing a symbolic head – this was a funeral lament. The whole piece develops in a strangely hieratic and distant atmosphere, creating a feeling of infinite solitude accentuated by an ending which is no ending: we are left suspended in space, with this inanimate object staring at us. Once again, Debussy has confounded space and time...

XI. ... ***Les tierces alternées*** – This is not actually a prelude but an etude, looking forward to the twelve that appeared in the 1915 collection, and it is actually stricter and more rigorous than any of those in its adherence to its technical pretext. After a few introductory chords, the piece proceeds like a *moto perpetuo* in regular semiquavers with occasionally vague Spanish inflections, interrupted only in the middle section by a brief development of the opening bars.

XII. ... ***Feux d'artifice*** – Brilliant and poetic, this, the most extended piece in the second Book, ends the collection in a shower of sparks and light. The graphic appear-

ance of the score is Lisztian, with its chains of arpeggios, its cadenzas and its octaves, figures that were actually very rare in Debussy. In the introduction, a confused rumbling suggests a faceless crowd, which then totally disappears. The quotation at the end of a hesitant and distant *Marseillaise* suggests the celebration was for the 14 July. But this ending is somewhat melancholic, as in *Fêtes*, as joy vanishes and the playground is left deserted. *Feux d'artifice* is one of the most innovative pieces by Debussy: athematic, atonal and static. Its almost form-less structure does not depend on any tonal unity.

LA PLUS QUE LENTE [Lesure 1211] – It was in August 1910, at the time when Debussy was probably beginning to think about the second Book of PRÉLUDES, that this little sketch was composed. Debussy admitted in plain language that he wrote the piece "in bar-room style, for the numerous tea-times when the beautiful lady listeners, whom I thought about, met". The gypsy phrasing in the bass part, the presence of markings like *molto rubato con morbidezza, appassionato*, confirm the composer's clearly parodic intentions, channelled here into writing of such style and elegance – a real piece of "bad" music.

HARRY HALBREICH

MUSIQUE POUR PIANO

CD1

La totalité des œuvres que Debussy a dédiées au piano constitue un vaste ensemble qu'on peut juger aujourd'hui comme le plus important de ce siècle par sa qualité. Le compositeur a totalement renouvelé l'art de toucher l'instrument ; parallèlement, il a définitivement revivifié l'idée même de construction musicale[1], ne se fiant plus aux logiques discursives qui avaient présidé au long du XIXe siècle. Ces deux aspects majeurs peuvent être entendus dans les œuvres contenues dans ce disque. Celles-ci couvrent la période qui va de 1901 – ou même 1894 – à 1908, entre les partitions de jeunesse et les deux grands recueils des *Préludes*, véritable somme pianistique pour le XXe siècle.

Le recueil **POUR LE PIANO** fut achevé en 1901. En réalité, deux au moins des mouvements qui le constituent sont plus anciens : la *Sarabande* date de 1894 et la *Toccata* de 1896. Parmi les grandes œuvres de Debussy, c'est la seule, avec les *Études*, dont le titre et les sous-titres ne font aucune référence au monde visuel ou littéraire. La simplicité du titre ne marque pas l'indifférence du compositeur dans le choix d'une appellation mais au contraire une volonté délibérée. Debussy ne voulut s'intéresser qu'au piano, en même temps qu'il en fit l'éloge – ce qui est proprement signifié dans le double sens de la préposition *pour*. Cette première partition d'importance démontre que l'œuvre du compositeur ne peut être réduite au caractère impressionniste dont on l'a longtemps affublé – impressionnisme dans le sens du flou et du vague, propres à la pâmoison ; qu'au contraire, cet œuvre est tout entier tourné vers la matière sonore, en dépit des titres et des sous-titres qui le balisent et qui ressortissent inévitablement de l'époque où ils ont été forgés.

Le *Prélude* qui ouvre le recueil se base sur trois figures essentiellement rythmiques. Dès à présent, il faut noter que l'idée de thème mélodique (avec son corollaire qui est le développement), telle qu'elle a été exploitée dans la musique des XVIIIe siècle finissant et du XIXe, est assez étrangère aux préoccupations de Debussy. Si le compositeur est l'un de ceux qui ont ouvert la modernité, c'est, entre autres, pour cela. Pour autant, l'écriture du début du *Prélude* n'est pas sans rappeler celle de Bach, avec sa première figure en doubles croches, réitérée sans changement. Que des configurations mélodiques naissent alors dans le flux de cette réitération ne remet pas en cause ce principe, d'une inspiration plus tournée vers la matière sonore que vers les notes.

Dès cette première pièce aussi, il apparaît que Debussy n'est pas homme à exploiter un thème jusqu'à l'épuiser, ainsi que le fit Beethoven. Si, comme c'est le cas dans le *Prélude*, une autre figure intervient dans sa partition – ici une figure rythmique en croches, large, et faite de grands accords – ce n'est pas que la première ait été tarie ; c'est uniquement que le discours musical peut chez lui procéder par ellipses, juxtapositions ou interpolations – autrement que par cette logique qui veut que la progression entre deux points suive la ligne la plus courte qui les sépare. Cela est immédiatement vérifiable dans la partition : tout d'abord, la première figure rythmique introduit un temps sans fin, né du pur plaisir de l'itération ; deuxièmement, à peine la deuxième figure en doubles-croches a-t-elle été exposée qu'elle est suivie par la troisième, écrite en « petites notes »,

1 Pour ce dernier point, il faut remarquer que Debussy est un adepte des formes assez courtes, souvent réunies en recueils – il abandonne le modèle de la sonate. Par ailleurs, le piano chez Debussy est la plupart du temps traité seul : il est peu présent dans la musique de chambre – sauf dans les mélodies bien sûr – et presque absent de la musique symphonique.

c'est-à-dire dans une fluctuation qui ignore le décompte arithmétique des valeurs de durée dans la mesure.

Cette nouvelle appréciation du temps, réalisée sur plusieurs niveaux, ainsi que l'invention d'une nouvelle logique dans le développement des idées musicales, est présente dans le *Prélude* de *Pour le piano*. On retrouvera ces innovations dans toute l'œuvre, en particulier dans la *Toccata*, ainsi que dans les partitions ultérieures. Ainsi la *Sarabande* joue-t-elle avec le carcan que lui impose le rythme de l'ancienne danse, suivi à la lettre. Dans cette page, Debussy parvient à s'échapper – tout en lui restant fidèle – d'une carrure antique, grâce à une indication de jeu, « avec une élégance grave et lente », typique de sa manière d'appréhender l'interprétation. Cette liberté s'entend particulièrement dans le premier épisode secondaire de la *Sarabande* (mesure 23) où le compositeur réduit notablement l'ambitus harmonique sur lequel il travaillait auparavant, affirmant ainsi la prééminence de l'ossature rythmique, mais surtout de la sonorité.

ESTAMPES. Le recueil a été composé en 1903, rapidement. Les sous-titres de sections introduisent cette fois l'idée d'une géographie planétaire dans l'inspiration. Dès les premières mesures de *Pagodes*, l'auditeur est conscient que Debussy a franchi un nouveau pas vers l'exploitation de la matière sonore. Cette exploitation est consubstantielle – dans cette pièce comme ailleurs – d'un nouveau façonnement du temps. Debussy est plus proche des métabolismes qui affectent les sons eux-mêmes – dans les lois que ceux-ci incarnent par leurs dispositions – que d'une logique du développement qui procéderait par des déductions basées sur un raisonnement allant du simple au complexe. La logique de Debussy, dans *Pagodes* comme ailleurs, procède toujours de l'idée de flux : tel motif, qui sera incidemment perçu comme un accompagnement à une figure majeure, deviendra lui-même, l'instant d'après, une autre figure majeure propre à d'autres anticipations, ou bien, symbolisera, dès sa première apparition, le motif secret, en creux, d'une figure, perçue comme finalement secondaire – ce qu'on constate facilement dans les premières mesures de *La Soirée dans Grenade*. L'art de Debussy ne peut être conçu autrement que comme un art de la transition et de l'association d'idées, ce qu'on entend aussi dans les *Jardins sous la pluie*.

Toutes ces caractéristiques qu'on a relevées peuvent être entendues dans les trois grandes partitions qui suivent – où elles sont magnifiées. De 1904, **L'ISLE JOYEUSE** est basée dans sa presque totalité sur un trille, c'est-à-dire sur le battement incessant entre deux notes, qui est progressivement étendu à l'ensemble du clavier. Dans les deux cahiers des **IMAGES**, qui ont occupé Debussy de 1904 à 1907, on relèvera particulièrement l'exploitation des timbres, associée à la construction d'un temps suspendu, comme unique fondement (début des *Reflets dans l'eau*) ; la progression par associations d'idées, s'éclairant rétrospectivement les unes les autres (*Hommage à Rameau*) ; la colorisation d'un motif rythmique récursif par des interventions mélodiques sporadiques[2] (*Mouvement* et le début de *Poissons d'or*).

Cloches à travers les feuilles est une œuvre fort – et plus – complexe, dont le début déjà mêle intimement les trois idées soulignées plus haut. C'est peut-être ici qu'on entend de manière déterminante combien l'art de Debussy est nouveau, et inégalé, qui néglige finalement les notes et leurs implications au profit des sons, attentif à leur vie secrète. Dans *Et la lune descend sur le temple qui fut*, la

2 Pour le dire autrement : suprématie d'un motif considéré comme secondaire ou d'accompagnement (motif rythmique) sur le motif mélodique, envisagé d'ordinaire comme primordial.

construction par association d'idées est plus manifeste : elle induit un apparent dérèglement dans l'ordre des sections, comme si la musique était la transcription d'un monologue intérieur.

Dans **CHILDREN'S CORNER**, offert à sa fille Chouchou en 1908, Debussy fait avec humour une brève incursion dans le monde de l'enfance.[3] La première pièce se moque des gammes infligées aux apprentis pianistes. Elle est basée sur un unique motif rythmique dont le profil et la vitesse sont constamment modifiés par des éclairages différents. La quatrième pièce ne procède pas autrement : les motifs mélodiques qui interviennent dans la partition – mais aussi toute une palette de nuances expressives et de modes de jeu – ne font que colorer un ostinato rythmique en doubles croches, perpétuellement changeant dans sa permanence. Dans *Jimbo's Lullaby*, le motif principal mélodique ne subit guère de changements ; c'est le secondaire, rythmique, qui est au contraire amplifié jusqu'à se combiner de manière équipotente au premier motif. *Le petit berger* procède, lui, par association d'idées : deux motifs, apparemment étrangers, sont exposés l'un après l'autre et Debussy va montrer comment ils sont en fait reliés secrètement. Dans la dernière pièce, le compositeur fait découler la musique non d'un motif rythmique, mais des accentuations contenues dans ce motif.

DOMINIQUE DRUHEN

3 Deux raisons pour lesquelles cette œuvre se situe à part dans l'œuvre du compositeur.

CD2

Groupés en deux Livres, les vingt-quatre PRÉLUDES sont le fruit de la haute maturité chez Debussy, l'aboutissement de la démarche créatrice inaugurée avec les ESTAMPES et poursuivie avec les IMAGES. La seule œuvre importante qui leur succèdera pour le clavier sera le recueil des douze ÉTUDES, testament pianistique du maître.

Ces PRÉLUDES se proposent un objectif bien différent de ceux de Chopin. Chez le maître polonais, ce sont de saisissants raccourcis d'états d'âme, des instantanés psychologiques éclairant brusquement le sub-conscient surpris. Chez le Français, au contraire, ce sont des évocations destinées à rendre une atmosphère, à créer un état de sensibilité, de réceptivité propice à l'identification de l'auditeur avec le thème choisi, paysage ou personnage. C'est une équivalence sonore du sujet. Du réalisme poétique des IMAGES, nous sommes passés au plan plus abstrait d'un symbolisme musical. Cette différence explique que les PRÉLUDES de Chopin ne portent pas de titres, à la différence de ceux de Debussy ; pourtant, à chaque fois, le compositeur ne révèle son prétexte qu'à la fin du morceau : ainsi en est-il dans la partition. Loin d'être une coquetterie typographique, cette pratique révèle la véritable essence de ces morceaux : ce sont des Préludes à... quelque chose – comme déjà, le PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE – non pas des descriptions, mais dés prémonitions, des intuitions musicales, dont les prolongements en nous sont illimités, alors que chez Chopin chaque court instant musical trouvait sa fin en soi.

Les PRÉLUDES, véritable microcosme debussyste, n'ignorent aucun des grands courants de l'inspiration du musicien. Les paysages sont les plus nombreux, qu'ils soient de terre [*Les sons et les parfums, Des pas sur la neige, Feuilles mortes, Bruyères*], de mer [*Voiles, Ce qu'a vu le vent*

d'Ouest, La Cathédrale engloutie) ou d'air (*Brouillards, Le vent dans la plaine*), qu'ils s'évadent vers l'Espagne (*La sérénade interrompue, La Puerta del Vino*), vers l'Italie (*Les collines d'Anacapri*) ou vers l'Extrême Orient (*La terrasse des audiences du clair de lune*). On y trouve aussi bien l'attirance de Debussy pour une antiquité gréco-égyptienne aux mystères impénétrables (*Danseuses de Delphes, Canope*) que pour le monde des fées et des lutins (*La danse de Puck, Les fées sont d'exquises danseuses, Ondine*). L'humour parodique d'essence anglo-saxonne se manifeste avec une verve mordante (*Minstrels, General Lavine eccentric, Hommage à S. Pickwick*). L'avant-dernier prélude, enfin, part d'un prétexte purement musical et abstrait (*Les tierces alternées*), et sert aussi de lien avec le recueil des ÉTUDES. On soulignera à quel point l'univers debussyste est vide personnages humains nettement profilés et individualisés. On n'y trouve que des clowns, des silhouettes un peu irréelles (*La fille aux cheveux de lin*). Debussy ne donne à voir ni l'amoureux transi de *La sérénade interrompue*, ni la foule en liesse, spectatrice anonyme des *Feux d'artifice*...

Le premier Livre a été composé en un temps très bref : de décembre 1909 à février 1910. La composition du second Livre s'échelonne sur trois ans (1910- 1912). D'où une qualité plus constante dans le dernier recueil, Debussy n'ayant gardé que les pièces qui le satisfaisaient pleinement. D'accès plus facile que le second, le premier Livre a connu jusqu'à ces dernières années une popularité plus grande. En fait, les deux recueils sont indissociables.

LIVRE I [Lesure 117] – Les douze pièces du premier recueil ont été rédigées à un rythme exception-nellement rapide pour Debussy, certaines en un seul jour, et en succession immédiate. Trois morceaux seulement ne sont pas datés : *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La sérénade interrompue* et *La Cathédrale engloutie*. Parmi les neuf autres, le plus ancien, *Danseuses de Delphes*, est marqué 7/XII/09, le plus récent, *La danse de Puck*, 4/II/10. *Le vent dans la plaine* et *Voiles* ont été composés coup sur coup (11 et 12/XII), de même que *Les collines d'Anacapri* et *Des pas sur la neige* (26 et 27/XII). On est porté à croire que ces dates indiquent seulement la mise au net, la rédaction définitive. Durand fit paraître le recueil en 1910, mais il n'y eut pas de première audition intégrale, et il ne semble pas que Debussy ait envisagé l'exécution publique sous forme de cycle complet. Il présenta lui-même *Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La Cathédrale engloutie* et *La danse de Puck* le 5 mai 1910. Le 14 janvier 1911, Ricardo Viñes présentait à la Société Nationale *Les collines d'Anacapri*, *La fille aux cheveux de lin* et *La sérénade interrompue*. Le 29 mars, Debussy créa quatre autres PRÉLUDES encore : *Les sons et les parfums*, *Le vent dans la plaine*, *Des pas sur la neige* et *Minstrels*. Il n'est plus possible de localiser la première audition de *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*.

I. ... ***Danseuses de Delphes*** – Cette lente sarabande, aux harmonies recherchées, est fermement ancrée dans la tonalité principale de si bémol, et ses fonctions tonales demeurent toutes classiques. La quiétude tonale, l'égalité du rythme, accusent le hiératisme de ce morceau, inspiré par un groupe de trois danseuses, fragment sculptural du temple de Delphes, dont Debussy avait vu une photo au Louvre.

II. ... ***Voiles*** – C'est l'évocation paisible d'un soir au bord de la mer où de blanches voiles glissent sur une eau calme. La Fève est silencieuse et déserte, et la clarté un peu indécise de cette musique évoque l'autre signification du mot voiles.

III. ... ***Le vent dans la plain***e – C'est un souffle discret, mais furtif et un peu mystérieux, venu d'on ne sait où, égrenant des frémissements d'herbes longues figurés par un

fond continu d'arpèges. Debussy s'est souvenu des *Ariettes oubliées* de Verlaine : « Le vent dans la plaine / suspend son haleine... ».

IV. ... ***Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*** (1er janvier 1910) – Le vers célèbre et harmonieux de Charles Baudelaire a inspiré le premier grand chef-d'œuvre de ce premier Livre, et l'un de ses sommets. On y respire une atmosphère voluptueuse et un peu entêtante, comme certaines odeurs d'herbe ou de chèvrefeuille, avec cette tournure harmonique d'une si étrange couleur qui parcourt le morceau à la manière d'un ostinato. Par l'intuition neuve d'une harmonie sérielle, par le rôle essentiel de la notion d'intervalle mélodique dans la structuration de l'harmonie, c'est l'un des morceaux les plus avancés de Debussy. Il se déroule selon le rythme d'une sorte de très lente valse imaginaire.

V. ... ***Les collines d'Anacapri*** – La seule page d'inspiration italienne que l'on puisse trouver dans l'œuvre de piano de Debussy est une pièce intensément vivante et lumineuse, d'une écriture nette, avec ses *staccati* d'une sécheresse toute méditerranéenne. On y respire le thym, le ciste, les senteurs du maquis. Que crissent donc les cigales, jusqu'aux éblouissantes fusées de la fin. L'intensité de pareille vibration de lumière ne se retrouve, dans le piano de Debussy, que dans la péroraison de *L'Isle joyeuse*.

VI. ... ***Des pas sur la neige*** – Qui élucidera les secrets de l'âme ? Le lendemain de cette vision de joie et de chaleur, Debussy rédigeait ces trente-six mesures de silence, toutes imprégnées d'une solitude ineffable. Comme il nous entame loin de toute présence humaine, loin de toute vie, dans ce coin de campagne déserte où un être sans visage a laissé la trace la plus précaire, la plus fragile, de son passage, qu'un souffle de brise effacera bientôt ! Debussy précise que le rythme de ce morceau doit avoir « la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé... ».

VII. ... ***Ce qu'a vu le vent d'Ouest*** – Ce prélude génial est l'un des sommets du recueil. Ce vent d'ouest qui vient du grand large évoque l'océan avec ses rafales, son ciel lourd et sombre traversé de verts crus. Les ouragans chromatiques y grondent d'une passion violente. Remous, murailles d'eau qui s'élèvent brusquement, suivies de ressac, rage immobile de la vague au bord de l'écroulement, sont évoqués par une écriture pianistique d'une richesse prodigieuse, jusqu'à l'accord violent et sec, férocement dissonant, qui termine brusquement le morceau. Par sa rudesse, sa brutalité même, par l'âpreté de ses secondes parallèles éruptives, ce prélude re-présente un cas limite dans l'œuvre de Debussy.

VIII. ... ***La fille aux cheveux de lin*** (15-16/I/10) – Une longue mélodie modale, d'une calme douceur, évo-que cette sœur paisible de Mélisande, à laquelle la prédominance de la gamme pentaphone permet d'attribuer des origines celtiques. Le morceau consiste en une seule grande arabesque mélodique.

IX. ... ***La sérénade interrompue*** – La mesure à 3/8 évoquant la *jota*, les rythmes en staccato, les harmonies modales dans le cadre de la tonalité de *si* bémol mineur, tout cela fait penser irrésistiblement à la guitare. Cette pièce nerveuse, sarcastique, fantasque, véritable équivalent musical d'un nocturne *Capricho* de Goya, est une fine satire des amoureux espagnols. Selon Manuel de Falla « deux donneurs de sérénade se disputent les faveurs d'une belle qui, cachée derrière le grillage fleuri de sa fenêtre, épie les incidents du galant tournoi ». Quoi qu'il en soit, nous avons affaire à l'une des pièces les plus totalement ibériques de Debussy. Par deux fois, l'intervention d'un élément complètement étranger crée une sensation d'éloignement spatial : c'est une citation textuelle d'IBERIA, très précisément de l'irruption du *Matin d'un jour de fête* dans la torpeur des *Parfums de la nuit*.

X. … ***La Cathédrale engloutie*** – Ce prélude étonnant repose sur la vieille légende bretonne de la ville d'Ys, autrefois engloutie par les flots, et dont on peut voir, à marée basse, les fondements de la cathédrale. C'est le plus amplement développé de tous les préludes, le plus puissant aussi, et son écriture pianistique, avec ses grands blocs d'accords étagés sur sept octaves, est réellement monumentale. Cette vision toute médiévale fait grand emploi des modes plain-chantesques et surtout des intervalles de l'*organum* du XII[e] siècle (quartes et quintes). L'œuvre est le reflet d'une chose enfouie dans le passé et ce passé se télescope ici avec le présent de l'expérience vécue d'une manière absolument révolutionnaire, témoignage de cette volonté acharnée de Debussy d'épouser le temps pour en abolir le cours.

XI. … ***La danse de Puck*** – Capricieux et léger, ce morceau offre un délicieux portrait musical du lutin es-piègle immortalisé par *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Rien ne manque dans cette évocation féerique, aux harmonies raffinées, parfois bitonales : ni le cor magique, ni l'apparition du génie Ariel. Puis Puck s'enflamme, devient feu follet avant de disparaître dans les airs…

XII. … ***Minstrels*** (5 janvier 1910) – Cette esquisse dans It goût du music-hall américain de l'époque fut inspirée, selon les uns, par des pitres anglais, selon les autres, par des musiciens noirs qui faisaient connaître alors les premiers balbutiements du jazz. C'est une pochade dans la manière pince-sans-rire d'un Toulouse-Lautrec, d'une grâce enjouée et railleuse, qui révèle l'humour très anglo-saxon d'un certain Debussy. Ces *Minstrels* terminent ce premier Livre sur une note quelque peu équivoque. Le second Livre s'achèvera plus dignement.

LIVRE II [Lesure 123] – La genèse des douze PRÉLUDES du second Livre est plus malaisée à établir que celle du premier recueil. Ils semblent avoir été composés à intervalles assez longs durant les trois années 1910 à 1912, sans qu'il soit possible d'en préciser davantage. On sait seulement que *La terrasse des audiences du clair de lune* date de décembre 1912. Debussy venait alors de terminer JEUX. Les détails des premières auditions publiques de ces PRÉLUDES sont assez obscurs ; *Brouillards*, *Feuilles mortes* et *La Puerta del Vino* auraient été exécutés fin février ou début mars 1913 ; Ricardo Viñes donna *Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune* et *Feux d'artifice* à une soirée de la Société Nationale, le 5 avril 1913, et Debussy lui-même présenta *Canope* et l'*Hommage à S. Pickwick* le 19 juin suivant. Mystère quant aux *Tierces alternées* !…

I. … ***Brouillards*** – Dès le début de ce second Livre, s'affirme une maîtrise accrue, faite d'audaces et de nouveautés qui n'ont aujourd'hui rien perdu de leur force. Ainsi de ces *Brouillards* étrangement polytonaux, d'où émergent des lambeaux de thème à nouveau dérobés par des procédés analogues aux caches cinématographiques. Lorsqu'à la fin le brouillard se dissipe, ce n'est point un beau paysage qui se découvre, mais une banlieue prosaïque et mouillée.

II. … ***Feuilles mortes*** – Encore un des suprêmes chefs d'œuvre de Debussy. La délicate mais ferme struc-ture de ce morceau est revêtue d'harmonies d'un raffinement et d'une beauté presque insoutenables. La subtilité rythmique contribue à la splendeur aiguë douloureuse de cette lancinante vision automnale, où Debussy a enfermé toute sa hantise angoissée de la fuite du temps et de la mort…

III. … ***La Puerta del Vino*** – Une simple carte postale en couleurs, envoyée par Manuel de Falla, inspira à Debussy, qui jamais ne connut l'Espagne, cette vision âpre et passionnée de la vieille citadelle solitaire des Maures de Grenade. Aboutissement et sommet de tout le Debussy espagnol, *La Puerta del Vino* s'avère plus proche de l'univers

andalou d'un García Lorca que des clichés du folklore.

IV. ... ***Les fées sont d'exquises danseuses*** – Ce scherzo, d'une délicatesse merveilleuse, aux rythmes et aux sonorités aussi insaisissables que les êtres irréels qu'il évoque, se déroule dans une atmosphère har-monique délicieusement indécise, due a l'opposition bitonale des deux mains, la droite sur les touches noires, la gauche sur les blanches.

V. ... ***Bruyères*** – Paisible mélopée du chalumeau d'un berger, résonant dans la lande silencieuse. Par sa structure pentaphone celtique, elle nous fait reconnaître en ce pâtre un lointain cousin de *La fille aux cheveux de lin*. Un même calme, une même pureté, une même transparence diatonique rapprochent ces deux pages, de même tessiture et de même tempo.

VI. ... ***General Lavine eccentric*** – Le jongleur comique américain Edward La Vine jouait du piano avec ses orteils aux Folies-Marigny. Le rythme de la spirituelle pochade qu'il inspira au compositeur est celui du *ragtime*. Les sonorités du piano évoquent avec une précision étonnante celles d'un jazz-band : après les appels de trompette initiaux, « stridents », on imagine la mélodie à la contrebasse ou au sax baryton.

VII. ... ***La terrasse des audiences du clair de lune*** – Cette page sublime, le plus beau à notre sens des vingt-quatre PRÉLUDES, propose la vision d'une Inde de rêve, qui a profondément influencé Olivier Messiaen. Il s'agit bien des audiences du clair de lune, et non au clair de lune ainsi qu'on lit parfois. Ce n'est donc pas une quelconque terrasse des audiences, saisie lors d'un clair de lune, mais au moins une terrasse où les audiences ne se donnent que la nuit. A moins que la lune elle-même ne donne audience à ses adorateurs ?. .. Nulle trace ici d'exotisme littéral, et pourtant la pièce est bien orientale, en sa clarté laiteuse de fa dièse majeur. Debussy donne le plus féerique de ses nocturnes, merveille d'écriture pianistique. On voit un instant le thème se superposer à son renversement : « Mais voici que la lune s'inscrit double dans l'étang aux lotus », dit le poète chinois... Un des sommets de toute la musique !

VIII. ... ***Ondine*** – Cette sœur injustement méconnue de l'*Ondine* ravélienne apparaît parmi les fré-tillements de vrais poissons. Espiègle, elle joue avec les vagues, essaie ensuite de séduire quelque humain, s'alanguit et rêve sur le sable en regrettant de n'être point mortelle, avec ce thème de milieu d'une mélancolie un peu irritante par ses frottements de seconde, mais après une toute classique gradation sur pédale de dominante, dont l'âpreté méchante exprime son dépit, elle disparaît sur une pirouette, changée en écume de mer...

IX. ... ***Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*** – Debussy se moque gentiment du sympathique héros de Dickens qui entre en scène aux sons d'un *God save the King* de circonstance. A l'appel du cor, la vieille patache s'ébranle et cahote sur la route. Les alternances de gravité distraite et de contentement de soi dépeignent merveilleusement le personnage. C'est une page très colorée, avec ses timbres évoquant l'orchestre, une manifestation de l'esprit pince-sans-rire de Debussy.

X. ... ***Canope*** – L'une des pages de Debussy les plus secrètes, les plus rares et plus énigmatiques. L'une des plus étonnamment modernes et prophétiques, et surtout l'une des plus parfaitement belles et émouvantes. Comme l'indique son titre – une canope est une urne funéraire étrusque ou égyptienne, avec un couvercle représentant une tête symbolique – il s'agit d'une déploration funèbre. Toute la pièce se déroule dans une atmosphère hiératique et lointaine, créant une sensation d'infinie solitude, accentuée par une fin qui n'en est pas une : on reste suspendu sur le vide, avec cet objet inanimé qui vous fixe. Une fois encore, Debussy a confondu l'espace et le temps...

XI. ... ***Les tierces alternées*** – Ce n'est pas un prélude

mais une étude, devancière de ses douze sœurs de 1915, et même plus stricte et rigoureuse qu'aucune d'elles dans son adhérence à son prétexte technique. Après quelques accords introductifs, le morceau se déroule comme un mouvement perpétuel en doubles-croches régulières, aux inflexions parfois vaguement espagnoles, interrompu seulement en son milieu par un bref développement des mesures initiales.

XII. ... ***Feux d'artifice*** – Brillante et poétique, cette pièce, la plus développée du second Livre, termine le recueil dans l'éclat de ses gerbes de lumière. Déjà l'aspect graphique de la partition est lisztien, avec ses chaînes d'arpèges, ses cadences, ses traits en octaves, très rares chez Debussy. Dans l'introduction du morceau, une rumeur confuse évoque une foule sans visage, qui disparaît ensuite totalement. La citation dans les dernières mesures d'une *Marseillaise* hésitante et lointaine permet de dater cette évocation du 14 juillet. Mais cette conclusion n'est pas sans mélancolie : comme dans *Fêtes*, la joie est envolée, le jeu des réjouissances désert. *Feux d'artifice* est l'une des pièces les plus novatrices de Debussy : athématique, atonale et statique. Sa structure presque informelle ne s'appuie sur aucune unité tonale.

LA PLUS QUE LENTE [Lesure 121] – C'est en août 1910, à l'époque où Debussy commençait à songer au second Livre des PRÉLUDES, que se place la composition de cette pochade. Debussy avouait sans ambages avoir écrit ce morceau « dans le genre brasserie, pour les innombrables *five o'clock* où se rencontrent les belles écouteuses auxquelles j'ai pensé ». Le phrasé tzigane de la basse, la présence d'indications telles que *molto rubato con morbidezza*, *appassionato*, confirment les intentions nettement parodiques du compositeur qui s'est diverti à écrire – avec quel chic, quelle élégance de plume ! – un morceau de « mauvaise » musique.

HARRY HALBREICH

KLAVIERMUSIK

CD1

Die für Klavier bestimmten Werke Debussys bilden ein weitreichendes Ganzes, das wir heute als qualitativ größtes Klavierwerk unseres Jahrhunderts betrachten können. Der Komponist hat die Kunst des Klavierspiels von Grund auf erneuert; parallel dazu hat er – den Regeln der Logik, die das ganze 19. Jahrhundert hindurch vorherrschte, nicht mehr trauend – auf ganz entschiedene Weise frisches Leben in die Vorstellungen von musikalischem Aufbau gebracht.[1] Diese zwei grundlegenden Aspekte werden in den auf dieser CD vereinten Werken zu Gehör gebracht. Sie entstanden im Zeitraum von 1901 – oder sogar 1894 – bis 1908, also zwischen den Jugendwerken und den zwei großen Bänden der *Préludes*, die eine wahre pianistische Summe für das 20.Jahrhundert darstellen.

Die Suite **POUR LE PIANO** wurde 1901 vollendet. Doch mindestens zwei der drei Sätze sind in Wirklichkeit älteren Datums: die *Sarabande* stammt aus dem Jahre 1894 und die *Toccata* wurde bereits 1896 geschrieben. Lassen wir einmal die *Études* außer Betracht, so ist diese Suite das einzige der großen Klavierwerke Debussys, bei denen Titel und Untertitel keinen visuellen oder literarischen Bezug aufweisen. In seiner Schlichtheit bringt der Titel jedoch nicht etwa Gleichgültigkeit von Seiten des Komponisten zum Ausdruck, vielmehr handelt es sich um eine sehr durchdachte Wahl der Bezeichnung. Debussy wollte damit allein sein Interesse für das Klavier zeigen, wobei er ihm gleichzeitig Lob zollt – was in der doppelten Bedeutung der Präposition *pour* (für) zum Vorschein kommt. Diese erste bedeutende Partitur zeigt, daß das Werk des Komponisten nicht auf seinen impressionistischen Charakter reduziert werden kann, mit dem man es lange Zeit herausgeputzt hat – Impressionismus im Sinne des Verschwommenen und Undeutlichen, das uns in Ohnmacht vergehen läßt. Ganz im Gegenteil: dieses Werk ist ganz und gar auf die Klangmaterie ausgerichtet, trotz seinen Leittiteln bzw untertiteln, die sich unvermeidlich aus der Epoche herausheben, in der sie geschmiedet wurden.

Das die Suite eröffnende *Prélude* basiert auf drei im wesentlichen rhythmischen Figuren. Bereits hier ist festzustellen, daß die Idee eines melodischen Themas (mit seiner logischen Folge, der Durchführung), so wie sie in der Musik des ausgehenden 18. und des 19.Jahrhunderts zur Anwendung kam, dem Anliegen Debussys ziemlich fremd ist. Wenn der Komponist als einer der Wegbereiter der Moderne gilt, so ist das unter anderem hierauf zurückzuführen. Dennoch kommen wir nicht umhin, beim Anfang des *Prélude* mit seiner ersten Figur von unverändert wiederholten Sechzehntelnoten an Bachs Schreibweise zu denken. Auch wenn sich dann aus dem Fluß dieser Wiederholung melodische Konfigurationen herausschälen, wird das Prinzip einer Inspiration, die mehr auf die Klangmaterie als auf die Noten ausgerichtet ist, dadurch nicht in Frage gestellt.

Bereits bei diesem ersten Stück wird ebenfalls deutlich, daß Debussy nicht der Mann ist, der ein Thema bis zur Erschöpfung ausschlachtet, so wie es Beethoven tat. Wenn, wie im Falle des *Prélude*, eine andere Figur in seiner Partitur auftaucht – hier ist es eine breite rhythmische Figur aus Achtelnoten in gewaltigen Akkorden – dann ist es nicht so, daß die erste bereits versiegt wäre; es bedeutet einzig

1 Hinsichtlich des letzten Punktes ist anzumerken, daß Debussy Anhänger kurzer Formen ist, die er oft zu Sammlungen vereint – er gibt das Sonatenprinzip auf. Im übrigen schreibt er meistens für Klavier allein: in seiner Kammermusik – ausgenommen natürlich die *Mélodies* – kommt das Klavier nur selten vor, in seiner symphonischen Musik ist es so gut wie gar nicht anzutreffen.

und allein, daß die musikalische Sprache bei Debussy mit Auslassungen, Nebeneinanderstellungen oder Einschüben verfährt, was sie grundlegend von jener Logik unterscheidet, die verlangt, daß man der kürzesten Linie zu folgen hat, wenn man zwei getrennte Punkte miteinander verbinden will. Das können wir in der Partitur auf Anhieb nachweisen: zunächst vermittelt die erste rhythmische Figur den Eindruck eines Zeitmaßes ohne Ende, entstanden aus dem puren Vergnügen an der Wiederholung; kaum ist dann die zweite Figur aus Sechzehntelnoten vorgestellt, folgt schon die dritte Figur, in ‚kleinen Noten' geschrieben, das heißt in einer Fluktuation, die die arithmetische Zählweise der Tondauern in einem Takt ignoriert.

Diese auf mehreren Ebenen durchgeführte Neubewertung des Zeitmaßes, wie auch die Erfindung einer neuen Logik in der Entwicklung musikalischer Ideen, treffen wir im *Prélude* in *Pour le Piano* an. Die gleichen Innovationen sind aber auch in den anderen Stücken des Werkes, insbesondere in der Toccata, und in den später entstandenen Partituren Debussys wiederzufinden. So spielt die *Sarabande* mit dem Korsett, in das der genau befolgte Rhythmus des alten Tanzes sie zwängt. In diesem Stück gelingt es Debussy, sich von der alten Form zu befreien – ohne ihr jedoch untreu zu werden – allein dank der Spielanweisung ‚mit feierlicher und langsamer Eleganz', die für seine Art, sich um die Interpretation zu sorgen, typisch ist. Diese Freiheit ist besonders gut in der ersten Nebenepisode der *Sarabande* (Takt 23) zu hören, wo der Komponist den harmonischen Ambitus, mit dem er vorher gearbeitet hatte, deutlich reduziert und damit den Vorrang des rhythmischen Gerüstes, aber vor allem auch des Klanges, betont.

ESTAMPES. Diese Sammlung wurde 1903 in kurzer Zeit komponiert. Die Untertitel der einzelnen Teile bringen diesmal die Idee einer planetarischen Geographie in die Inspiration ein. Gleich bei den ersten Takten von *Pagodes* wird dem Hörer bewußt, daß Debussy einen weiteren Schritt bei der Ausarbeitung der Klangmaterie vollzogen hat. Diese Ausarbeitung ist wesensgleich – in diesem Stück wie auch anderswo – mit der neuen Behandlung des Zeitmaßes. Debussy sorgt sich mehr um die Metabolismen, die die Töne selbst berühren – im Rahmen der Gesetze, die durch ihre Anordnungen Gestalt gewinnen –, als um eine Logik der Entwicklung, die auf deduktive Weise in vom Einfachen zum Komplexen führenden Gedankengängen voranschritte. Die Logik Debussys kommt immer, in *Pagodes* wie auch anderswo, aus der Vorstellung des Fließens. Ein Motiv, das als beiläufige Begleitung einer wichtigen Figur empfunden wird, kann einen Augenblick später selbst zu einer anderen wichtigen Figur werden, die wiederum anderen Figuren vorangeht, oder es kann gleich bei seinem ersten Auftauchen das versteckte, in der tiefen Stimme gespielte Motiv einer Figur symbolisieren, die sich schließlich als sekundär herausstellt – was man leicht bei den ersten Takten von *La Soirée dans Grenade* feststellen kann. Die Kunst Debussys kann nur als eine Kunst der Übergänge und der Gedankenassoziationen aufgefaßt werden, was auch in *Jardins sous la pluie* erkennbar ist.

Alle genannten Merkmale sind auch in den den drei folgenden großen Partituren zu hören – wo sie noch stärker herausgearbeitet sind. **L'ISLE JOYEUSE**, im Jahre 1904 entstanden, beruht fast ganz auf einem Triller, das heißt auf dem unaufhörlichen Anschlagen von zwei Noten, das sich allmählich über die gesamte Tastatur ausbreitet. In den beiden Heften der **IMAGES**, die Debussy von 1904 bis 1907 beschäftigten, ist vor allem die Herausarbeitung der Klänge hervorzuheben. Dies ist verbunden mit der Konstruktion einer Aufhebung der Zeit als einziger Grundlage (Anfang von *Reflets dans l'eau*), mit dem Vorgehen mittels Gedankenassoziationen, die sich

im Nachhinein gegenseitig erhellen (*Hommage à Rameau*), mit der Färbung eines rhythmischen Motivs mit Hilfe von sporadischen melodischen Einschüben[2] (*Mouvement* und der Beginn von *Poissons d'or*). *Cloches à travers les feuilles* ist ein hochkomplexes Werk, bei dem schon der Anfang die drei oben hervorgehobenen Gedanken sehr eng miteinander vermischt. Vielleicht können wir hier am entschiedensten hören, wie neu und unerreicht die Kunst Debussys ist, die letztlich die Noten mit ihren Implikationen zugunsten der Klänge mit ihrem geheimen Leben vernachlässigt. In *Et la lune descend sur le temple qui fut* ist der Aufbau mit Hilfe von Gedankenassoziationen noch stärker ausgeprägt: er führt zu einer offensichtlichen Störung in der Ordnung der einzelnen Teile, so als ob es sich bei der Musik um die Transkription eines inneren Monologs handle.

In **CHILDREN'S CORNER**, das Debussy im Jahre 1908 für seine Tochter Chouchou schrieb, unternimmt er voller Humor einen kurzen Streifzug durch die Welt der Kinder.[3] Im ersten Stück karikiert er das Tonleiterspielen, das Klavierlehrlingen auferlegt wird. Es beruht auf einem einzigen rhythmischen Motiv, dessen Gestalt und Geschwindigkeit auf verschiedene Arten ins Licht gesetzt und damit ständig verändert werden. Das vierte Stück verfährt nicht anders: die in die Partitur eingestreuten melodischen Motive, – aber auch eine ganze Palette von Ausdrucksnuancen und Spielweisen – dienen nur dazu, dem Ostinato-Rhythmus aus Sechzehntelnoten Farbe zu geben, wodurch er sich in seiner Allgegenwart ständig zu ändern scheint. In *Jimbo's Lullaby* erfährt das melodische Hauptmotiv kaum Veränderungen; stattdessen wird das rhythmische Nebenthema ausgeweitet, bis es sich gleichberechtigt mit dem ersten Motiv vereinigt. *The Little Shepherd* bedient sich ebenfalls der Gedankenassoziation; zwei anscheinend einander fremde Motive werden nacheinander vorgestellt, ehe Debussy zeigt, wie sie tatsächlich insgeheim miteinander verflochten sind. Im letzten Stück läßt der Komponist die Musik nicht aus einem rhythmischen Motiv hervorgehen, sondern aus den in diesem Motiv enthaltenen Akzentuierungen.

DOMINIQUE DRUHEN

2 Anders gesagt: Vorherrschaft eines als sekundär oder begleitend betrachteten Motivs (rhythmisches Motiv) über das melodische Motiv, das normalerweise als vorrangig angesehen wird.

3 Zwei Gründe, aus denen dieses Werk eine Randstellung im Gesamtwerk Debussys einnimmt.

CD2

Die vierundzwanzig, in zwei Bücher unterteilten PRÉLUDES sind das Ergebnis der Reifezeit Debussys, der Endpunkt eines schöpferischen Prozesses, der mit den ESTAMPES begonnen hatte und mit den IMAGES weiterverfolgt worden war. Das einzige wichtige Werk für Klavier, das auf sie folgen sollte, stellte die Sammlung der zwölf ÉTUDES dar, das pianistische Vermächtnis des Komponisten.

Debussys PRÉLUDES verfolgen ein weitgehend anderes Ziel als diejenigen von Chopin. Bei dem polnischen Meister handelt es sich um ergreifende Abrisse seelischer Stimmungen, um psychologische Momentaufnahmen, die unvermittelt das überraschte Unterbewußte erhellen. Bei dem Franzosen handelt es sich dagegen um ein Wecken von Vorstellungen, dazu bestimmt, eine Athmosphäre wiederzugeben, einen Zustand von Sensibilität oder Aufnahmebereitschaft zu erzeugen, der die Identifikation des Hörers mit dem gewählten Thema – einer Landschaft oder einer Person – begünstigt. Es handelt sich hier um ein klingendes Äquivalent des Sujets. Vom poetischen Realismus der IMAGES gelangt man auf die abstraktere Ebene eines musikalischen Symbolismus. Diese Verschiedenartigkeit erklärt, warum die PRÉLUDES bei Chopin im Unterschied zu denen bei Debussy keine Überschriften tragen; allerdings enthüllt der Komponist seine thematische Vorgabe in der Partitur erst jeweils am Ende eines Stücks. Diese Praxis – weit davon entfernt, eine bloße typographische Koketterie zu sein – enthüllt die wirkliche Substanz dieser Stücke; es handelt sich um Präludien über... etwas (*Préludes à... quelque chose*), wie bereits beim PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE, nicht um Beschreibungen, sondern um Ahnungen, um musikalische Intuitionen, deren Nachwirkungen in uns unbegrenzt sind, während bei Chopin jeder kurze musikalische Augenblick seinen Zweck in sich selbst fand.

Die PRÉLUDES bilden einen wahrhaftigen Mikrokosmos von Debussys Kunst, indem sie alle wichtigen Strömungen seiner Inspiration repräsentieren. Die Landschaften bilden die größte Gruppe, ob sie Land (*Les sons et les parfums*, *Des pas sur la neige*, *Feuilles mortes*, *Bruyères*), Meer (*Voiles*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La Cathédrale engloutie*) oder Luft (*Brouillards*, *Le vent dans la plaine*) zum Gegenstand haben, ob sie nach Spanien (*La sérénade interrompue, La Puerta del Vino*), nach Italien (*Les collines d'Anacapri*) oder in den fernen Osten (*La terrasse des audiences du clair de lune*) zu entfliehen suchen. Man findet ebenso die Anziehung Debussys für eine griechisch-ägyptische Antike mit ihren undurchdringlichen Geheimnissen (*Danseuses de Delphes*, *Canope*) wie für die Welt der Feen und Kobolde (*La danse de Puck*, *Les fées sont d'exquises danseuses*, *Ondine*). Der parodistische Humor angelsächsischer Wesensart zeigt sich mit beißendem Witz (*Minstrels*, *General Lavine eccentric*, *Hommage à S. Pickwick*). Das vorletzte Prélude geht von einer rein musikalischen und abstrakten Vorgabe aus und stellt damit auch die Verbindung zum Band der ÉTUDES her. Hervorzuheben ist, in welchem Maße Debussys Universum frei ist von scharf gezeichneten, individualisierten menschlichen Gestalten, man findet darin nur Clowns oder ein wenig unwirkliche Silhouetten (*La fille aux cheveux de lin*). Debussy läßt weder den zaghaften, aber beharrlichen Liebhaber der *Sérénade interrompue* noch die jubelnde, anonyme Zuschauermenge der *Feux d'artifice* deutlich hervortreten...

Das erste Buch ist in einem sehr kurzen Zeitraum zwischen Dezember 1909 und Februar 1910 komponiert worden, die meisten der Stücke tragen ein Datum. Die Komposition des zweiten Buches verteilt sich dagegen auf drei Jahre (1910-1912). Daher rührt zweifellos eine beständigere Qualität des Gesamten in der letzten Sammlung, denn Debussy ließ nur jene Stücke stehen, die ihn vollständig zufriedenstellten. Das erste Buch hat schon immer eine größere Popularität

genossen, zumindest bis in die jüngste Vergangenheit hinein. Tatsächlich sind beide Sammlungen jedoch untrennbar und bilden ein Ganzes.

LIVRE I [Lesure 1171] – Die zwölf Stücke der ersten Sammlung sind in einem für Debussy außerordentlich raschen Schaffensrhythmus redigiert worden, manche an nur einem Tag und zudem in unmittelbarer Aufeinanderfolge. Nur drei Stücke sind nicht datiert: *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La sérénade interrompue* und *La Cathédrale engloutie*. Unter den neun anderen ist *Danseuses de Delphes* als ältestes Stück mit 7/XII/09, *La danse de Puck* als jüngstes mit 4/II/10 bezeichnet. *Le vent dans la plaine* und *Voiles* sind Schlag auf Schlag komponiert (11/XII und 12/XII), ebenso *Les collines d'Anacapri* und *Des pas sur la neige* (26/XII und 27/XII). Dies legt die Vermutung nahe, daß diese Daten nur die Reinschrift, die endgültige Redaktion bezeichnen. Die Sammlung erschien 1910 bei Durand, doch gab es keine vollständige Erstaufführung und Debussy scheint auch keine öffentliche Darbietung in Form desgesamten Zyklus ins Auge gefaßt zu haben. Er selbst spielte *Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La Cathédrale engloutie* und *La danse de Puck* am 5. Mai 1910. Am 14. Januar 1911 führte Ricardo Viñes *Les collines d'Anacapri*, *La fille aux cheveux de lin* und *La sérénade interrompue* in der Société Nationale auf. Am 29. März spielte Debussy vier weitere PRÉLUDES erstmals – *Les sons et les parfums*, *Le vent dans la plaine*, *Des pas sur la neige* und *Minstrels*. Es ist jedoch nicht möglich, die Erstaufführung von *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* zu lokalisieren.

I. ... ***Danseuses de Delphes*** – Diese langsame Sarabande mit ihren kunstvollen Harmonien ist fest in der Hauptonart B-Dur verankert und ihre tonalen Funktionen bleiben noch ganz klassisch. Die tonartliche Ruhe, die Gleichmäßigkeit des Rhythmus unterstreichen den gemessen feierlichen Charakter dieses Stücks; es wurde angeregt von einer Gruppe dreier Tänzerinnen, einem Skulpturenfragment des Tempels von Delphi, von dem Debussy im Louvre eine Photographie gesehen hatte.

II. ... ***Voiles*** – Dies ist die friedliche Beschwörung eines Abends am Ufer des Meeres, wenn weiße Segel über ruhiges Wasser gleiten. Der Strand ist still und menschenleer, und die ein wenig unentschiedene Klarheit dieser Musik läßt an die andere Bedeutung des Wortes *voiles* als Schleier denken.

III. ... ***Le vent dans la plaine*** – Dies ist ein unaufdringlicher Lufthauch, flüchtig und ein wenig geheimnisvoll; man weiß nicht, woher er kommt, wenn er das schwankende, hohe Gras durchkämmt, das durch einen beständigen Grund von Arpeggien dargestellt wird. Debussy erinnerte sich dabei an die *Ariettes oubliées* von Verlaine: »Der Wind in der Ebene / hält inne mit Wehen«.

IV. ... ***Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*** [1. Januar 1910] – Dieser berühmte, wohlklingende Vers von Charles Baudelaire hat das erste große Meisterwerk dieses ersten Buches und zugleich einen seiner Höhepunkte inspiriert. Man atmet eine sinnliche und ein wenig betäubende Atmosphäre, wie bei manchen Gerüchen von Gras oder Geißblatt bei jener harmonischen Wendung von so fremdartiger Farbe, die das Stück nach Art eines *Ostinato* durchzieht. Durch das neuartige Erfassen einer seriellen Harmonik, Konsequenz aus der entscheidenden Rolle eines melodisch geprägten Intervallbegriffs in der harmonischen Strukturbildung, handelt es sich um eines der avanciertesten Stücke Debussys. Es verläuft im Rhythmus nach Art eines sehr langsamen, imaginären Walzers.

V. ... ***Les collines d'Anacapri*** – Diese einzige Stelle italienischer Inspiration, die sich in Debussys Klavierwerk finden läßt, ist mit seinen *Staccati* von ganz mediterraner Trockenheit ein intensiv lebendiges und leuchtendes Stück von unzweideutiger Schreibart. Man atmet Thymian, Zistrose

und die Wohlgerüche der Macchia, auf daß die Zikaden bis zu den blendend raschen Läufen des Endes singen. Die Intensität eines vergleichbar schwirrenden Lichtes findet sich in Debussys Klavierschaffen nur in der Schlußwendung der *L'Isle joyeuse*.

VI. ... ***Des pas sur la neige*** – Wer vermöchte die Geheimnisse der Seele zu erhellen? Am Tag nach jener Vision von Freude und Hitze verfaßte Debussy diese sechunddreißig Takte Stille, vollständig durchtränkt von unaussprechlicher Einsamkeit. Wie er uns fern von jeder menschlichen Anwesenheit, fern von jedem Leben in diesen Winkel öden Landes entführt, wo ein gesichtsloses Wesen die unwägbarste, vergänglichste Spur seines Vorübergehens hinterlassen hat, die bald schon von einem sanften Windhauch ausgelöscht wird! Debussy schreibt vor, der Rhythmus dieses Stücks solle »den Klangwert einer entlegenen, trostlosen und vereisten Landschaft« haben.

VII. ... ***Ce qu'a vu le vent d'Ouest*** – Dieses geniale *Prélude* ist einer der Höhepunkte des Bandes. Dieser Westwind, der aus der großen Weite kommt, ruft den Ozean mit seinen Windböen, seinem schweren Himmel und dem düsteren Durchziehen grellen Grüns wach. Die chromatischen Orkane tösen mit wilder Leidenschaft. Strudel, Wände aus Wasser, die sich überraschend auftürmen, gefolgt von der Brandung, unbewegliche Wut der Welle am Rande des Einstürzens, als dies wird beschworen durch eine pianistische Schreibart von erstaunlichem Reichtum, bis hin zu dem heftigen und trokkenen, unerbittlich dissonanten Schlußakkord, der das Stück unvermittelt beschließt. Durch seine Roheit, ja selbst Brutalität, durch die Herbheit seiner eruptiven Sekundparallelen stellt dieses *Prélude* einen Grenzfall im Werk Debussys dar. Das folgende – still, wohlklingend, friedlich – bildet dazu den extremen Gegenpol.

VIII. ... ***La fille aux cheveux de lin*** (15-16/I/10) – Eine lange modale Melodie von stiller Sanftheit beschwört diese friedliche Schwester der Mélisande, wobei das Vorherrschen einer fünftönigen Leiter erlaubt, ihr keltische Ursprünge zuzuschreiben. Das Stück besteht aus einer einzigen großen melodischen Arabeske.

IX. ... ***La sérénade interrompue*** – Der Dreiachteltakt, der eine *jota* evoziert, die Rhythmen im Stakkato, die modalen Harmonien im Rahmen der Tonart b-moll – all dies läßt unweigerlich an die Gitarre denken. Dieses nervöse, sarkastische, wunderliche Stück, ein wahrhaftiges musikalisches Äquivalent eines nächtlichen *Capricho* von Goya, ist eine feine Satire über spanische Liebende. Nach Manuel de Falls »streiten zwei Darbringer eines Ständchens um die Gunst einer Schönen, die hinter dem Blumengitter ihres Fensters den Geschehnissen des galanten Wettstreits lauscht«. Wie dem auch sei, wir haben es zu tun mit einem der am stärksten iberisch geprägten Stücke Debussys. An zwei Stellen schafft die Einfügung eines vollständig fremden Elements ein Gefühl räumlicher Entfernung: Es handelt sich um ein wörtliches Zitat aus IBERIA, und zwar genau um das Einbrechen von *Matin d'un jour de fête* in die Erstarrung von *Parfums de la nuit*.

X. ... ***La Cathédrale engloutie*** – Dieses erstaunliche *Prélude* beruht auf der alten bretonischen Legende von der Stadt Ys, die einstmals von den Fluten verschlungen worden war und von der man bei Ebbe die Fundamente der Kathedrale sehen kann. Es handelt sich um das am breitesten entwickelte und zugleich machtvollste von allen *Préludes* und seine pianistische Schreibart mit ihren großen, über sieben Oktaven aufgetürmten Akkordblöcken ist wahrhaft monumental. Diese ganz mittelalterliche Vision macht ausgiebig Gebrauch von den Modi des gregorianischen Gesangs und mit Quarten und Quinten vor allem von den Intervallen des Organums aus dem 12. Jahrhundert. Das Werk ist der Widerschein eines in der Vergangenheit verborgenen Dings, und diese Vergangenheit trifft hier mit

der Gegenwart gelebter Erfahrung auf absolut revolutionäre Weise zusammen, Zeugnis jenes hartnäckigen Willens bei Debussy, sich die Zeit zu eigen zu machen, um ihren Verlauf aufzuheben.

XI. ... ***La danse de Puck*** – Dieses kapriziöse und leichte Stück bietet ein köstliches musikalisches Porträt des schalkhaften Kobolds, der durch Shakespeares *Sommernachtstraum* Unsterblichkeit erlangte. Nichts fehlt bei dieser märchenhaften Beschwörung mit ihren rafinierten, zuweilen bitonalen Harmonien: Weder das magische Horn noch die Erscheinung des Luftgeistes Ariel. Dann fängt Puck Feuer und wird zum Irrwisch, bevor er in den Lüften verschwindet... Dieses wunderbare Stück ist leider die einzige Frucht Shakespearescher Inspiration, die Debussy hat ausführen können.

XII. ... ***Minstrels*** (5. Januar 1910) – Diese Skizze im Stil der amerikanischen *music-hall* der Epoche wurde nach der Meinung einiger von englischen Hanswursten angeregt, nach der anderer von schwarzen Musikern, die damals die ersten Stammeleien des Jazz bekannt machten. Es ist eine burleske Skizze von zwangloser und spöttischer Anmut nach Art des trockenen Humors eines Toulouse-Lautrec, die einen sehr angelsächsischen Humor bei einem gewissen Debussy offenbart. Diese *Minstrels* beenden das erste Buch mit einer ein wenig doppeldeutigen Note; das zweite wird dann auf würdigere Weise abgeschlossen werden.

LIVRE II [Lesure 123] – Die Genese der zwölf PRÉLUDES des zweiten Buches ist schwieriger zu erstellen als die des ersten Bandes. Sie scheinen in ziemlich großen Abständen während der drei Jahre von 1910 bis 1912 komponiert worden zu sein, ohne daß sich dies näher präzisieren ließe. Man weiß nur, daß *La terrasse des audiences du clair de lune* vom Dezember 1912 stammt Debussy hatte soeben sein JEUX beendet. Die Details der ersten öffentlichen Aufführungen liegen weitgehend im Dunkeln. *Brouillards*, *Feuilles mortes*, und *La Puerta del Vino* sollen Ende Februar oder Anfang März auf e-führt worden sein. Ricardo Viñes gab dann *Les fées sont d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune* und *Feux d'artifice* bei einem Abend der Société Nationale am 5. April 1913 und Debussy selbst spielte *Canope* und *Hommage à S. Pickwick* am 19. Juni desselben Jahres. Ein Rätsel bleibt dagegen die Erstaufführung der *Tierces alternées*...

I. ... ***Brouillards*** – Von Beginn des zweiten Buches an bestätigt sich eine nochmals erhöhte Meisterschaft, gewonnen aus Kühnheiten und Neuerungen, die bis heute nichts von ihrer Aussagekraft verloren haben. So bereits diese merkwürdig polytonalen *Brouillards*, aus denen Themenfetzen auftauchen, die aufs Neue dem Blickfeld entzogen werden durch Verfahren, die den filmischen Masken vergleichbar sind. Wenn sich am Ende der Nebel auflöst, enthüllt sich keine schöne Landschaft, sondern eine prosaische, feuchte Vorstadt.

II. ... ***Feuilles mortes*** – Ein weiteres der großen Meisterwerke Debussys. Die zarte, aber bestimmte Struktur dieses Stückes ist ausgeschmückt mit Harmonien von einer beinahe unerträglichen Verfeinerung und Schönheit. Die rhythmische Subtilität trägt zum schmerzhaft zugespitzten Glanz dieser quälend herbstlichen Vision bei, in die Debussy sein ganzes angstvolles Grauen vor dem Fliehen der Zeit und dem Tod verschlossen hat.

III. ... ***La Puerta del Vino*** – Eine einfache, von Manuel de Falls geschickte Farbpostkarte gab Debussy, der Spanien niemals kennengelernt hat, diese leidenschaftliche Vision der alten und einsamen maurischen Zitadelle von Granada ein. *La Puerta del Vino*, Ziel- und Gipfelpunkt des gesamten spanischen Debussy, steht dem andalusischen Universum eines Garcia Lorca näher als folkloristischen Klischees.

IV. ... ***Les fées sont d'exquises danseuses*** – Dieses *Scherzo* von einer wunderbaren Zartheit mit Rhythmen und Klängen, die ebenso ungreifbar sind wie die unwirklichen Wesen, die sie beschwören, spielt sich ab in einer harmonischen Atmosphäre, die dank der bitonalen Gegenüberstellung der beiden Hände – die rechte auf den schwarzen, die linke auf den weißen Tasten – auf angenehme Weise unbestimmt ist.

V. ... ***Bruyères*** – Friedlicher Gesang der Schalmei eines Schäfers, der in der schweigenden Heide wiederhallt. Auf Grund seiner keltischen pentatonischen Struktur läßt dieser Gesang uns den Hirten als entfernten Cousin der *Fille aux cheveux de lin* erkennen. Die gleiche Ruhe, die gleiche Reinheit, die gleiche diatonische Transparenz nähern diese beiden Stücke von gleicher Lage und gleichem Tempo einander an.

VI. ... ***General Lavine eccentric*** – Der Amerikaner Edward La Vine – ein jonglierender Komiker –spielte in den Folies-Mangny das Klavier mit seinen Zehen. Der Rhythmus der geistvoll burlesken Skizze, zu der er den Komponisten inspirierte, ist der eines *ragtime*. Die Klänge des Klaviers rufen mit erstaunlicher Genauigkeit die einer Jazzband hervor: Nach den anfänglichen grellen Trompetenstössen stellt man sich eine tänzerische Melodie auf dem Kontrabaß oder dem Bariton-Saxophon vor...

VII. ... ***La terrasse des audiences du clair de lune*** – Dieses erhabene und für mich vielleicht schönste unter den vierundzwanzig PRÉLUDES birgt die Vision eines erträumten Indien, von dem Olivier Messiaen tief beeinflußt worden ist. Es handelt sich tatsächlich um Betrachter des Mondscheins und nicht um Betrachter im Mondschein, wie man zuweilen liest Dies ist also nicht irgendeine, bei Mondschein eingefangene Zuschauerterasse, sondern zumindest eine Terasse, wo Audienzen nur nachts gewährt werden. Es sei denn, der Mond selbst gewährte seinen Bewunderern eine Audienz... Obwohl sich hier keine Spur von buchstabengetreuem Exotismus findet, ist das Stück in der milchenen Klarheit des Fis-Dur sehr wohl orientalisch. Debussy schuf hier das märchenhafteste seiner Nachtstücke (*nocturnes*) von einer wunderbar pianistischen Schreibart. An einer Stelle bemerkt man, wie das Thema sich mit seiner Umkehrung überlagert: »Doch sieh, wie der Mond sich zwiefach im Lotosteich spiegelt«, sagt der chinesische Dichter... Einer der Gipfelpunkte der gesamten Musik!

VIII. ... ***Ondine*** – Diese ungerechterweise verkannte Schwester von Ravels *Ondine* erscheint mit dem Zappeln wirklicher Fische. Schalkhaft spielt sie mit den Wellen, versucht anschließend, irgendein menschliches Wesen zu verführen, läßt sich ermattend nieder und sinnt auf dem Strande mit Bedauern darüber nach, daß sie nicht sterblich ist, zu jenem mittleren Thema, das mit seinen Sekundreibungen von einer ein wenig irritierenden Melancholie ist; doch nach einer ganz klassischen Steigerung über einem Pedal auf der Dominante, deren boshafte Heftigkeit ihren Mißmut ausdrückt, verschwindet sie mit einer Pirouette in Meerschaum verwandelt...

IX. ... ***Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C*** – Debussy mockiert sich auf freundliche Weise über den sympathischen Helden bei Dickens, der zu den Klängen eines zeremoniellen *God save the King* die Szene betritt. Beim Ruf des Horns erzittert das alte Gefährt und rumpelt auf der Straße. Die Wechsel von zerstreutem Ernst und Selbstzufriedenheit malen die Persönlichkeit auf wunderbare Weise. Es ist mit seinen orchestralen Klängen ein sehr farbiges Stück, eine Manifestation von Debussys trockenem Humor.

X. ... ***Canope*** – Eines von Debussys geheimnisvollsten, außergewöhnlichsten und rätselhaftesten Stücken, zugleich von höchst erstaunlicher, prophetischer Modernität und vor allem von perfekter Schönheit und tiefster Rührung. Wie sein Titel anzeigt – eine Kanope ist eine etruskische oder ägyp-

tische Graburne mit einem Deckel, der einen symbolischen Kopf darstellt handelt es sich um eine Totenbeweinung. Das ganze Stück spielt sich ab in einer gemessenen, entrückten Atmosphäre und ruft ein Gefühl unendlicher Einsamkeit hervor, die noch hervorgehoben wird durch das Ende, das nicht wirklich eines ist: Man bleibt mit jenem unbelebten Gegenstand, der einen anblickt, in einem Schwebezustand über dem Abgrund. Noch einmal hat Debussy Raum und Zeit verschmolzen...

XI. ... ***Les tierces alternées*** – Es handelt sich nicht um ein *Prélude*, sondern um eine *Étude*, eine Vorläuferin jener zwölf Geschwister von 1915, und ist in ihrem Verfolgen der eigenen technischen Vorgabe sogar strenger und genauer als jede von diesen. Nach einigen einleitenden Akkorden verläuft das Stück m einer beständigen Bewegung regelmäßiger Sechzehntelketten mit zuweilen fast spanischen Wendungen, nur in der Mitte unterbrochen von einer kurzen Durchführung der Anfangstakte.

XII. ... ***Feux d'artifice*** – Dieses brilliante und poetische Stück, das ausgedehnteste des zweiten Buches, beschließt die Sammlung mit dem Ausbruch seiner Lichtgarben. Schon der graphische Aspekt der Partitur verweist mit seinen Arpeggienketten, seinen Kadenzen und den ansonsten bei Debussy sehr seltenen Oktavläufen auf Liszt. In der Introduktion des Stückes läßt ein undeutliches Gemurmel eine gesichtslose Menge erscheinen, die danach ganz verschwindet. Das Zitat einer zögerlichen und entfernten Marseillaise in den letzten Takten erlaubtes, diese Beschwörung auf einen 14. Juli zu datieren. Doch ist dieser Abschluß nicht ohne Melancholie – wie in *Fêtes* ist die Freude verflogen, das Schauspiel der Festlichkeiten verlassen. *Feux d'artifice* ist athematisch, atonal und statisch und damit eines der Stükke mit den radikalsten Neuerungen bei Debussy. Seine beinahe informelle Struktur stützt sich auf keinerlei tonale Einheit.

LA PLUS QUE LENTE [Lesure 121] In den August 1910, die Zeit, als Debussy begann, an das zweite Buch der PRÉLUDES zu denken, fällt die Komposition dieser burlesken Skizze. Debussy gab ohne Umschweife zu, er habe dieses Stück geschrieben „im Brauereigenre für die unzähligen Fünf-Uhr Anlässe, bei denen sich die Schönen treffen, an die ich gedacht habe". Die zigeunerhafte Phrase im Bass, das Vorhandensein von Bezeichnungen wie *molto rubato con morbidezza*, *appassionato* bestätigen die ganz parodistischen Absichten des Komponisten, der sich – mit was für einem Chic und welcher Eleganz der Feder – einen Spaß daraus gemacht hat, ein Stück »schlechter« Musik zu schreiben.

HARRY HALBREICH

MUSICA PER PIANOFORTE

CD1

L'insieme delle opere di Debussy dedicate al pianoforte costituisce un vasto complesso organico che può essere giudicato oggi come il più importante del nostro secolo dal punto di vista qualitativo. Il compositore ha completamente rinnovato la tecnica interpretativa dello strumento e, d'altra parte, ha definitivamente rigenerato l'idea stessa della costruzione musicale,[1] abbandonando la logica discorsiva che era prevalsa durante tutto l'Ottocento. Questi due aspetti d'importanza rilevante possono essere colti all'ascolto dei brani presentati in questo disco, scritti nel periodo compreso tra il 1901 – anzi, potremmo dire tra il 1894 – e il 1908, cioè tra le composizioni di gioventù e le due grandi raccolte di *Préludes*, vero e proprio compendio pianistico del Novecento.

POUR LE PIANO fu terminata nel 1901. In realtà, almeno due dei movimenti che la costituiscono sono più antichi: la *Sarabande* risale al 1894 e la *Toccata* al 1896. Tra le grandi opere di Debussy è l'unica, con gli *Études* (Studi), il cui titolo e i cui sottotitoli non fanno alcun riferimento al mondo visivo e letterario. La semplicità del titolo non indica però l'indifferenza del compositore riguardo alla scelta di una denominazione, ma una sua volontà ben precisa. Debussy ha voluto rivolgersi esclusivamente al pianoforte e, nello stesso tempo, farne l'elogio – ciò che viene implicitamente suggerito dal doppio significato della preposizione «pour» (per). Questa prima composizione importante dimostra che l'opera del compositore non può essere ridotta al carattere impressionista che le è stato a lungo affibbiato – un impressionismo inteso come sfocato e incerto, per non dire svenevole – ma che, al contrario, tale opera è interamente protesa verso la materia sonora, malgrado i titoli e i sottotitoli che la percorrono, inevitabilmente legati all'epoca in cui sono stati forgiati.

Il *Prélude* che apre la raccolta è basato su tre figure essenzialmente ritmiche. Precisiamo subito che l'idea di tema melodico (col suo corollario, costituito dallo sviluppo), quale era stata sfruttata nella musica dell'ultimo Settecento e dell'Ottocento, è alquanto estranea alle preoccupazioni di Debussy. Se il compositore è tra quelli che hanno inaugurato la modernità è anche, tra l'altro, per questo motivo. Ciò nonostante, la scrittura dell'inizio del *Prélude* non è poi così lontana da quella di Bach, con la sua prima figura composta da semicrome, reiterata senza cambiamenti. Il fatto che alcune configurazioni melodiche scaturiscano allora in seno a questo flusso ripetitivo non rimette in discussione il principio di un'ispirazione più concentrata sulla materia sonora che non sulle note.

Già da questo primo brano, inoltre, sembra chiaro che Debussy non è uomo da sfruttare un tema in modo del tutto esauriente, come fece peraltro Beethoven. Se, come si verifica nel *Prélude*, una nuova figura interviene nello spartito – in questo caso una figura ritmica composta da crome, ampia, a base di grandi accordi – questo non significa che la precedente è stata esaurita; in realtà, il discorso musicale del compositore procede a volte per ellissi, giustapposizioni o interpolazioni – indipendentemente cioè da quella logica che vorrebbe collegare due punti secondo la traiettoria più corta che li separa. Questo fatto può essere verificato im-

1 Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, dobbiamo notare che Debussy predilige le forme piuttosto corte, spesso riunite in raccolte, mentre abbandona il modello della forma-sonata. D'altra parte, il pianoforte viene trattato da Debussy, la maggior parte delle volte, come strumento solista: poco presente nella musica da camera – eccetto nelle melodie, naturalmente – e praticamente assente dalla musica sinfonica.

mediatamente nello spartito: innanzi tutto, la prima figura ritmica introduce un tempo senza fine, nato da un puro piacere iterativo; viene poi esposta la seconda figura, a base di semicrome, subito seguita dalla terza, scritta con «notine», cioè secondo un flusso che ignora la scansione aritmetica dei valori di durata all'interno della misura.

Questa nuova valutazione del tempo, realizzata a diversi livelli, così come l'invenzione di una nuova logica nello sviluppo delle idee musicali, è presente nel *Prélude* della raccolta *Pour le piano*. Le stesse innovazioni si ritroveranno nella totalità dell'opera, soprattutto nella *Toccata*, come pure negli spartiti ulteriori. Così la *Sarabande* gioca col peso impostole dal ritmo dell'antica danza, che segue alla lettera. In questo brano, Debussy riesce a sottrarsi ad una scansione antiquata – pur restandole fedele – per mezzo di una indicazione tecnica, «avec une élégance grave et lente» [con lenta e grave eleganza], caratteristica della sua percezione interpretativa. Questa libertà si avverte particolarmente nel primo episodio secondario della *Sarabande* (misura 23), dove il compositore riduce notevolmente l'ambito armonico che aveva utilizzato precedentemente, affermando in tal modo la preminenza dell'ossatura ritmica, ma soprattutto della sonorità.

ESTAMPES. La raccolta è stata composta nel 1903, in poco tempo. I sottotitoli delle varie sezioni introducono questa volta l'idea di una geografia planetaria dell'ispirazione. Fin dalle prime misure di *Pagodes*, l'ascoltatore si rende conto che Debussy ha mosso un nuovo passo in avanti nel trattamento della materia sonora. Questo fatto è sostanzialmente legato – in questo brano come in molti altri – ad una nuova percezione del tempo. Debussy è più vicino ai metabolismi che interessano i suoni stessi – attraverso le leggi prodotte dalla disposizione di questi ultimi – che alla logica di uno sviluppo basato sulle deduzioni di un ragionamento condotto progressivamente dal fattore più semplice a quello più complicato. La logica di Debussy, nel brano intitolato *Pagodes* come negli altri, è sempre subordinata all'idea del flusso: un motivo, che verrà momentaneamente percepito come accompagnamento a una figura maggiore, diventerà a sua volta, l'istante seguente, una nuova figura maggiore adatta ad ulteriori anticipazioni; oppure simboleggerà, fin dalla sua prima comparsa, il motivo segreto, l'impronta di una figura percepita, in fin dei conti, come secondaria – ciò che si può facilmente constatare nelle prime battute della *Soirée dans Grenade*. L'arte di Debussy non può essere concepita in altri termini, se non come un'arte della transizione e delle associazioni di idee, come si può notare anche nei *Jardins sous la pluie*.

Tutte le particolarità che abbiamo segnalato si ritrovano nelle tre grandi opere seguenti – dove raggiungono la loro massima espressione. Scritta nel 1904, **L'ISLE JOYEUSE** è costruita quasi completamente su di un trillo, cioè sul battito incessante di due note, che viene progressivamente esteso all'insieme della tastiera. Nei due quaderni delle **IMAGES**, ai quali Debussy ha lavorato dal 1904 al 1907, osserveremo in modo particolare il trattamento timbrico, unito all'elaborazione di un tempo sospeso, quale unico fondamento dell'edificio musicale (inizio dei *Reflets dans l'eau*); la progressione per associazione di idee, che si illuminano l'un l'altra retrospettivamente (*Hommage à Rameau*); la sottile coloritura di un motivo ritmico ripetitivo per mezzo di sporadici interventi melodici[2] (*Mouvement* e l'inizio di *Poissons d'or*).

Cloches à travers les feuilles è un brano molto – e assai più – complesso, il cui inizio presenta già intimamente legate tra di loro le tre idee sottolineate precedentemente.

2 In altre parole: la supremazia di un motivo considerato come secondario o d'accompagnamento (motivo ritmico) sul motivo melodico, percepito di solito come primordiale.

Forse è proprio qui che si avverte in modo determinante fino a che punto l'arte di Debussy è nuova, e ineguagliabile, in quanto trascura in fin dei conti le note e le loro implicazioni a vantaggio dei suoni, con particolare attenzione alla vita segreta di questi ultimi. Nel brano intitolato *Et la lune descend sur le temple qui fut*, la costruzione per associazione di idee è ancora più evidente: viene infatti suggerita un'apparente irregolarità nell'ordine delle sezioni, come se la musica fosse la trascrizione di un monologo interiore.

In **CHILDREN'S CORNER**, offerto alla figlia Chouchou nel 1908, Debussy effettua una breve ed umoristica incursione nel mondo dell'infanzia.[3] Il primo brano ridicolizza le scale tradizionalmente imposte ai piccoli pianisti. È basato su di un unico motivo ritmico, il cui profilo e la cui velocità vengono costantemente modificati da diversi punti di vista. Il quarto brano procede in modo del tutto simile: i motivi melodici che intervengono nello spartito – come pure una gamma completa di sfumature espressive e di tecniche interpretative – non fanno altro che colorare un ostinato ritmico a base di semicrome, in perpetuo movimento nella sua dimensione permanente. In *Jimbo's Lullaby*, il motivo melodico principale non subisce alcun cambiamento; è invece quello secondario, ritmico, che viene amplificato fino a combinarsi con altrettanta forza al primo motivo. *The Little Shepherd* procede, a sua volta, per associazione di idee: due motivi, apparentemente estranei, vengono esposti l'uno dopo l'altro e Debussy dimostrerà come, in realtà, essi sono segretamente collegati. Nell'ultimo brano, il compositore fa scaturire il discorso musicale non da un motivo ritmico ma dagli accenti contenuti in tale motivo.

DOMINIQUE DRUHEN

3 Due motivi per i quali questa composizione occupa un posto un po' a parte rispetto alla produzione dell'autore.

CD2

Riuniti in due Libri, i ventiquattro PRÉLUDES sono frutto della più alta maturità artistica di Debussy, il momento culminante dell'estro creativo inaugurato dalle ESTAMPES ed ulteriormente illustrato dalle IMAGES. L'unica opera importante per strumento a tastiera, in seguito, sarà la raccolta dei dodici ÉTUDES, il testamento pianistico del maestro.

Questi Preludi rispondono ad obiettivi molto diversi da quelli di Chopin. Per il maestro polacco, si tratta di formidabili scorci di particolari stati d'animo, sorta di psicologiche istantanee che rivelano improvvisamente sprazzi del subconscio. Per il Francese, invece, si tratta di evocazioni destinate a restituire un'atmosfera, a creare un clima di sensibilità e di ricettività, favorevole all'identificazione dell'ascoltatore con il tema scelto, paesaggio o personaggio che sia. È l'equivalente sonoro dell'argomento trattato. Siamo passati dal realismo poetico delle IMAGES al livello di un simbolismo musicale più astratto. A causa di questa differenza, possiamo capire perché i Preludi di Chopin non portino titoli, contrariamente a quelli di Debussy; eppure, ogni volta, il compositore rivela il suo spunto tematico soltanto alla fine del brano, come esplicitamente indicato nelle partiture. Lungi dall'essere un semplice accorgimento tipografico, tale procedimento rivela la vera essenza di questi brani: sono dei Preludi a... qualcosa – come precedentemente il PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE – non delle descrizioni, bensì delle premonizioni, delle intuizioni musicali, prolungabili in noi all'infinito, mentre per Chopin ogni breve istante musicale era una creazione a se stante.

I PRÉLUDES, vero e proprio microcosmo debussysta, non tralasciano nessuno dei grandi motivi d'ispirazione del musicista. I più numerosi sono i paesaggi, sia quelli terrestri (*Les sons et les parfums*, *Des pas sur la neige*, *Feuilles mortes, Bruyères*), che quelli marini (*Voiles, Ce qu'a vu le vent*

d'Ouest, La Cathédrale engloutie), o quelli aerei (*Brouillards, Le vent dons la plaine*), quelli che fuggono verso la Spagna (*La sérénade interrompue, La Puerta del Vino*), verso l'Italia (*Les collines d'Anacapri*) o, ancora, verso l'Estremo Oriente (*La terrasse des audiences du clair de lune*). Essi rivelano sia l'attrazione di Debussy per un'antichità greco-egiziana dai misteri impenetrabili (*Danseuses de Delphes*, *Canope*) che quella per il mondo delle fate e dei folletti (*La danse de Puck, Les fées sont d'exquises Danseuses*, *Ondine*). La parodia umoristica di essenza anglosassone si manifesta con estro brioso e pungente (*Minstrels, General Lavine eccentric*, *Hommage à S. Pickwick*). Il penultimo preludio, infine, parte da uno spunto puramente musicale ed astratto (*Les tierces alternées*) a serve anche da transizione con la raccolta degli ÉTUDES. È importante ricordare quanto l'universo debussysta sia privo di personaggi umani ben definiti e chiaramente individualizzati. Vi si trovano soltanto dei clowns, delle figurine in certo qual modo irreali (*La fille aux cheveux de lin*). Debussy non ci descrive né Il cascamorto della *Sérénade interrompue*, né la folla esultante, anonima spettatrice dei *Feux d'artifice*...

Il primo Libro è stato composto in un brevissimo arco temporale: dal dicembre 1909 al febbraio 1910. La composizione del secondo Libro, invece, si estende su un periodo di tre anni (1910-1912). Per questo motivo, molto probabilmente, la seconda raccolta presenta una migliore coerenza interne: Debussy conservò soltanto i brani the lo soddisfacevano pienamente. Più accessibile della prima, è sempre stata molto popolare, perlomeno fino a questi ultimi anni. In realtà, le due raccolte sono strettamente collegate.

LIBRO I [Lesure 117] – I dodici brani della prima raccolta sono stati scritti ad un ritmo eccezionalmente rapido per Debussy; certi addirittura in un solo giorno, ed in successione immediate. Soltanto tre brani non sono datati: *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La sérénade interrompue* e *La Cathédrale engloutie*. Tra gli altri nove, il più antico, *Danseuses de Delphes*, porta l'iscrizione 7/XII/09 e il più recente, *La danse de Puck*, quella del 4/II/10. *Le vent dans la plaine* e *Voiles* sono stati scritti uno di seguito all'altro (11 e 12/XII) così come *Les collines d'Anacapri* e *Des pas sur la neige* (26 e 27/XII). È molto probabile che queste date indichino soltanto il momento della trascrizione finale, della stesura definitiva. Durand pubblicò la raccolta nel 1910, ma non ci fu nessuna creazione integrale, e non risulta che Debussy avesse contemplato la possibilità di un'esecuzione pubblica sotto forma di ciclo completo. Egli presentò personalmente le *Danseuses de Delphes*, *Voiles*, *La Cathédrale engloutie* e *La danse de Puck* il 5 maggio 1910. Il 14 gennaio 1911, Ricardo Viñes interpretava alla Société Nationale *Les collines d'Anacapri*, *La fille aux cheveux de lin* e *La sérénade interrompue*. Il 29 marzo, Debussy presentò altri quattro Preludi: *Les sons et les parfums*, *Le vent dans la plaine*, *Des pas sur la neige* e *Minstrels*. Non è stato possibile individuare la prima esecuzione di *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*.

I. ... ***Danseuses de Delphes*** – Questa sarabanda lenta, dalle armonie ricercate, è saldamente legata alla tonalità principale di Si bemolle; le sue funzioni tonali restano in un ambito del tutto classico. La tranquillità tonale, la costanza del ritmo, accentuano il carattere ieratico del brano, ispirato da un gruppo di tre ballerine, frammento scultoreo del tempio di Delfi, di cui Debussy aveva visto una fotografia al museo del Louvre.

II. ... ***Voiles*** – È l'evocazione pacata di una sera in riva al mare, dove alcune vele bianche scivolano su una calma distesa d'acqua. La spiaggia è silenziosa e deserta, e la chiarezza un po' incerta della musica evoca, per analogia, l'altro contenuto semantico implicitamente suggerito dal titolo.

III. ... ***Le vent dans la plaine*** – Spira una brezza leg-

gera, ma furtiva e un po' misteriosa, venuta chissà a dove, che suscita fruscii di lunghi ciuffi d'erba, raffigurati da un sottofondo ininterrotto di arpeggi. Debussy si ricordava delle *Ariettes oubliées* di Verlaine: «Le vent dans la plaine / suspend son haleine...» [«Il vento sul prato / ha sospeso il fiato...»].

IV. ... ***Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*** (1° gennaio 1910) – Il celebre ed armonioso verso di Charles Baudelaire ha ispirato il primo grande capolavoro di questo primo Libro, nonché uno dei momenti culminanti dell'opera intera. Vi si respira un'atmosfera voluttuosa e un po' insistente, come certi odori d'erba o di caprifoglio, con giri armonici così stranamente colorati, che percorrono il brano alla maniera di un ostinato. La nuova intuizione di un'armonia seriale, il ruolo essenziale svolto dalla nozione di intervallo melodico nella struttura portante dell'armonia fanno di quest'opera una delle massime realizzazioni del musicista. Il brano segue il ritmo di uno strano, lentissimo valzer immaginario.

V. ... ***Les collines d'Anacapri*** – È l'unica pagina d'ispirazione italiana riconoscibile nell'opera per pianoforte di Debussy: il brano ha un carattere intensamente vivace e luminoso, una scrittura limpida, dagli staccati asciutti tipicamente mediterranei. Vi si respira il timo, il cinto, le essenze odorose della macchia. Che le cicale friniscano, dunque, fino alle abbaglianti fontane sonore finali! Una luminosità così vibrante, nell'opera per pianoforte di Debussy, si ritrova soltanto nella perorazione finale dell'*Isle joyeuse*.

VI. ... ***Des pas sur la neige*** – Chi potrà mai elucidare i segreti dell'anima? All'indomani di una visione così calda e gioiosa, Debussy scriveva queste trentasei misure di silenzio, intrise di un'indicibile solitudine. Con quanta emozione ci trascina lontano da ogni presenza umana, lontano da ogni forma di vita, in questo angolo di campagna deserta dove il passaggio di un essere senza volto ha lasciato la traccia più instabile, più tenue, che finirà cancellata da un soffio di brezza leggera! Debussy precisa che il ritmo di questo brano deve avere «il valore sonoro dello sfondo in un paesaggio triste e gelato...».

VII. ... ***Ce qu'a vu le vent d'Ouest*** – Questo preludio, del tutto geniale, costituisce uno dei momenti culminanti della raccolta. Il vento occidentale, proveniente dal mare aperto, evoca l'oceano con le sue raffiche, il cielo greve ed oscuro attraversato da violente venature verdi. Gli uragani cromatici rumoreggiano con una passione impetuosa. Risucchi, muri d'acqua sorti improvvisamente e seguiti dalla risacca, rabbia immobile dell'onda sul punto di crollare, vengono evocati da una scrittura pianistica prodigiosamente ricca, fino ad un accordo violento e secco, ferocemente dissonante, che conclude bruscamente il brano. Col suo carattere aspro, per non dire brutale, con lo stridore delle sue vulcaniche seconde parallele, questo preludio costituisce un'esperienza-limite nella produzione artistica di Debussy.

VIII. ... ***La fille aux cheveux de lin*** (15-16/I/10) – Una lunga melodia modale, di una dolcezza pacata, evoca questa mite sorellina di Mélisande, a cui la predominanza della scala pentafonica permette di attribuire origini celtiche. Il brano è costituito da un unico grande arabesco melodico.

IX. ... ***La sérénade interrompue*** – La misura a 3/8 che ricorda il ritmo della jota, l'articolazione in staccato, delle armonie modali che gravitano intorno alla tonalità di si bemolle minore, tutti questi elementi ci fanno pensare irresistibilmente alla chitarra. Questo brano nervoso, sarcastico, stravagante, vero e proprio equivalente musicale di un notturno *Capricho* di Goya, è una satira sottile degli innamorati spagnoli. Secondo Manuel de Falla «due suonatori di serenate si contendono i favori di una bella che, nascosta dietro le inferriate fiorite della sua finestra, spia gli incidenti del torneo galante». In ogni modo, abbiamo certamente a che fare con uno dei brani di Debussy dall'ispirazione più

intrinsecamente iberica. Per due volte, interviene un elemento completamente estraneo al discorso musicale, creando una sensazione di allontanamento spaziale: si tratta di una citazione testuale d'IBERIA, esattamente riconducibile all'irruzione del *Matin d'un jour de fête* nel torpore dei *Parfums de la nuit*.

X. ... ***La Cathédrale engloutie*** – Questo sorprendente preludio è stato ispirato dall'antica leggenda bretone della città d'Ys, un tempo inghiottita dai flutti, e di cui è ancora possibile vedere – con la bassa marea – le fondamenta della cattedrale. Tra tutti i preludi, si tratta certamente di quello più ampiamente sviluppato, in un certo senso anche il più potente; la sua scrittura pianistica, con grandi blocchi di accordi distribuiti su sette ottave, è realmente monumentale. Questa visione così pienamente medioevale ricorre largamente agli antichi modi liturgici e, soprattutto, agli intervalli dell'*organum* del secolo XII (quarte e quinte). L'opera costituisce il riflesso di una cosa nascosta nel passato, mentre questo stesso passato si sovrappone qui al presente di un'esperienza vissuta in modo del tutto rivoluzionario, a riprova di quella caparbia volontà con la quale Debussy intendeva sposare il tempo, al fine di abolirne il corso.

XI. ... ***La danse de Puck*** – «Capriccioso e leggero», questo brano presenta uno squisito ritratto musicale del malizioso folletto immortalato dal Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare. Non manca nulla a questa fiabesca evocazione, dalle armonie raffinate, a volte bitonali: né il corno magico, né l'apparizione del genietto Ariel. Poi Puck s'infiamma, si trasforma in fuoco fatuo, e si dilegua nell'aria...

XII. ... ***Minstrels*** (5 gennaio 1910) – Questo schizzo, riflesso del gusto contemporaneo per il music-hall americano, sarebbe stato ispirato, secondo certe fonti, da alcuni pagliacci inglesi; secondo altre, invece, da alcuni musicisti negri che diffondevano a quel tempo le primissime manifestazioni della musica jazz. Si tratta di una pochade pervasa da un lucido umorismo canzonatorio alla Toulouse-Lautrec, garbatamente allegro e beffardo, che scopre lo humor tipicamente anglosassone di un certo Debussy. Questi *Minstrels* concludono il primo Libro su una nota un po' equivoca. Il secondo Libro verrà portato a termine in modo molto più appropriato.

LIBRO II [Lesure 123] – La genesi dei dodici Preludi del secondo Libro è più difficile da stabilire rispetto a quella della prima raccolta. Sembra che questi brani siano stati composti ad intervalli piuttosto lunghi nei tre anni intercorsi tra il 1910 e il 1912, senza che sia possibile fornire ulteriori precisazioni. Sappiamo soltanto che *La terrasse des audiences du clair de lune* risale al dicembre 1912. Debussy aveva allora appena ultimato la stesura di JEUX. I particolari relativi alle prime audizioni pubbliche di questi Preludi sono alquanto oscuri; *Brouillards*, *Feuilles mortes* e *La Puerta del Vino* sarebbero stati eseguiti alla fine di febbraio o all'inizio di marzo 1913; Ricardo Viñes interpretò *Les fées sant d'exquises danseuses*, *La terrasse des audiences du clair de lune* e *Feux d'artifice* a una serata organizzata dalla Société Nationale, il 5 aprile 1913, e Debussy in persona presentò *Canope* e l'*Hommage à S. Pickwick* il 19 giugno seguente. Quanto alle *Tierces alternées*, il mistero è assoluto!...

I. ... ***Brouillards*** – Fin dall'inizio di questo secondo Libro, si afferma un'accresciuta maestria, ardita e innovatrice, la cui forza espressiva, ancora oggi, si è conservata del tutto inalterata. È il caso di questi *Brouillards*, stranamente politonali, da cui emergono frammenti di tema, subito sottratti grazie a procedimenti analoghi ai mascherini cinematografici. Quando la nebbia [le brouillard] si dilegua, alla fine, non compare un bel paesaggio, bensì una prosaica e umida periferia.

II. ... ***Feuilles mortes*** – Un altro dei supremi capolavori di Debussy. La struttura delicata, benché solida, di questo

brano accoglie armonie di una raffinatezza e di uno splendore quasi insostenibili. La finezza ritmica contribuisce alla bellezza acuta e dolorosa di questa lancinante visione autunnale, nella quale Debussy ha racchiuso la propria angosciosa ossessione della fuga del tempo e della morte...

III. ... ***La Puerta del Vino*** – Fu una semplice cartolina a colori, spedita da Manuel de Falla, che ispirò a Debussy – il quale non conobbe mai la Spagna – questa visione aspra ed appassionata dell'antica cittadella solitaria dei Mori di Granata. Punto d'arrivo ed apice della produzione spagnola di Debussy, *Puerta del Vino* si rivela molto più vicina all'universo andaluso di un García Lorca che agli stereotipi del folklore.

IV. ... ***Les fées sont d'exquises danseuses*** – Questo scherzo, di una squisita delicatezza, dai ritmi e dalle sonorità impercettibili quanto le creature irreali che in esso vengono evocate, si sviluppa in un'atmosfera armonica deliziosamente incerta, dovuta all'opposizione bitonale delle due mani -la destra sui tasti neri, la sinistra su quelli bianchi.

V. ... ***Bruyères*** – Una tranquilla melopea: quella del piffero di un pastore che risuona nella landa silenziosa. A causa della struttura pentafonica di origine celtica, possiamo riconoscere in questo pastore un lontano cugino della *Fille aux cheveux de lin*. La stessa calma, la stessa purezza, la stessa trasparenza diatonica rendono simili queste due pagine, che hanno in comune anche la tessitura e l'andamento ritmico.

VI. ... ***General Lavine eccentric*** – Il giocoliere comico americano Edward La Vine suonava il pianoforte con le dita dei piedi alle Folies-Marigny. Il ritmo della spiritosa pochade che questo aneddoto ispirò al compositore è quello del ragtime. Le sonorità del pianoforte evocano con una precisione sconcertante quelle di un complesso di musica jazz: dopo i richiami iniziali alla tromba, «stridenti», si può immaginare una melodia danzabile al contrabbasso o al sassofono baritono...

VII. ... ***La terrasse des audiences du clair de lune*** – Questa pagina sublime, a parer nostro il più bello dei ventiquattro Preludi, offre la visione di un'India onirica, che ha profondamente influenzato Olivier Messiaen. Si tratta effettivamente delle udienze del chiaro di luna, e non al chiaro di luna, come si legge a volte. Dunque, non è una qualsiasi terrazza delle udienze, colta durante un chiaro di luna, bensì una terrazza dove, perlomeno, le udienze si tengono soltanto di notte. A meno che la luna in persona non dia udienza ai suoi adoratori?... Non compare qui nessuna forma di esotismo preso alla lettera; eppure il brano è indiscutibilmente orientale, inondato dalla luminosità lattea di Fa diesis maggiore. Debussy realizza il più fiabesco dei suoi notturni, vera e propria meraviglia di scrittura pianistica. Ad un certo punto, possiamo scorgere il tema sovrapposto alla propria inversione: «Ma ecco che la luna si iscrive doppia nello stagno dei fiori di loto». È uno dei massimi esempi della musica in assoluto!

VIII. ... ***Ondine*** – Questa sorella spirituale dell'*Ondine* di Ravel, ingiustamente misconosciuta, compare in mezzo a veri e propri guizzi di pesci. Gioca maliziosamente con le onde, cerca poi di sedurre qualche essere umano, s'illanguidisce e sogna sulla sabbia rimpiangendo di non essere mortale, con un tema centrale dalla malinconia un po' irritante a causa dello stridore degli intervalli di seconda; ma dopo un'ascensione del tutto classica su un pedale di dominante, la cui sgradevole asprezza esprime il disappunto della ninfa, questa sparisce con una piroetta, trasformata in schiuma di onde marine...

IX. ... ***Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.*** – Debussy si prende cortesemente gioco del simpatico eroe dickensoniano, che entra in scena al suono di un *God save the King* circostanziale. Al richiamo del corno, la vecchia carretta si mette in moto e comincia a sobbalzare sulla strada. L'alternanza tra momenti di solennità distratta e altri di

compiaciuta autosoddisfazione caratterizza il personaggio a meraviglia. È una pagina molto colorata, i cui timbri richiamano quelli dell'orchestra, una manifestazione del lucido umorismo canzonatorio del compositore.

X. ... ***Canope*** – È uno dei brani di Debussy più segreti, più rari e più enigmatici. Uno dei più straordinariamente moderni e profetici, e soprattutto uno dei più meravigliosamente perfetti e commoventi. Come viene suggerito dal titolo stesso – un canopo è un'urna funeraria etrusca o egiziana, con un coperchio a forma di testa simbolica – si tratta di un lamento funebre. Il brano intero si svolge in un'atmosfera ieratica e lontana, da cui scaturisce una sensazione di solitudine infinita, accentuata da una conclusione che in realtà non conclude nulla: restiamo sospesi sul vuoto, con quell'oggetto inanimato che ci fissa. Ancora una volta, Debussy è riuscito a confondere lo spazio e il tempo...

XI. ... ***Les tierces alternées*** – Non è un preludio, ma uno studio, vero e proprio precursore dei dodici fratelli del 1915, e perfino più severo e rigoroso di questi, nella sua perfetta adesione allo spunto tecnico prescelto. Dopo alcuni accordi introduttivi, il brano si sviluppa seguendo un movimento perpetuo in semicrome regolari, dalle inflessioni a volte vagamente spagnole, interrotto soltanto nella parte centrale da un breve sviluppo delle misure iniziali.

XII. ... ***Feux d'artifice*** – Brillante e poetico, questo brano, il più sviluppato del secondo Libro, conclude la raccolta nello splendore dei suoi fasci luminosi. L'aspetto grafico della partitura, di per sé, è già lisztiano, con le caratteristiche successioni di arpeggi, le cadenze, i passi in ottave, piuttosto rari nella musica di Debussy. Nell'introduzione del brano, un rumore confuso evoca una folla senza volto, che sparisce poi completamente. Nelle ultime misure, la citazione di una *Marseillaise* lontana ci autorizza a far risalire questa evocazione al 14 luglio. Ma tale conclusione non è esente da una certa malinconia: come nelle *Fétes*, l'allegrezza è volata via, il gioco dei festeggiamenti è stato abbandonato. *Feux d'artifice* è una delle composizioni più innovatrici di Debussy: atematica, atonale e statica. La sua struttura, quasi informale, non è fondata su nessuna unità di tipo tonale.

LA PLUS QUE LENTE [Lesure 121] – La composizione di questa pochade risale all'agosto del 1910, cioè all'epoca in cui Debussy cominciava a pensare seriamente al secondo Libro dei Preludi. Il musicista confessava apertamente di aver scritto questo brano «nel genere brasserie, per gli innumerevoli *five o'clock* dove si incontrano le belle ascoltatrici a cui ho pensato». Il fraseggio zigano del basso, la presenza di indicazioni quali *molto rubato con morbidezza, appassionato*, confermano le intenzioni chiaramente satiriche del compositore, che si è divertito a scrivere – e con quale raffinatezza, con quale eleganza letteraria! – un brano di «pessima» musica.

HARRY HALBREICH

ICONOGRAPHY [DIGIPACK]
FRONT COVER: James McNeill Whistler [1834–1903], *Nocturne*, Detail, ca. 1870-77, White House Collection/White House Historical Association

TRANSLATIONS [ENGLISH]
CD1
ENGLISH: Peter Vogelpoel
GERMAN: Walter Paluch
ITALIAN: Isabella Montersino

CD2
ENGLISH: Frank Dobbins
GERMAN: Joachim Steinheuer
ITALIAN: Isabella Montersino

GRAPHIC DESIGN: Mirco Milani

ARCANA is a label of OUTHERE MUSIC FRANCE
31, rue du Faubourg Poissonnière – 75009 Paris
www.outhere-music.com www.facebook.com/OuthereMusic

ARTISTIC DIRECTOR: Giovanni Sgaria

outhere
MUSIC

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

aeon α ARCANA FUGA LIBERA OUT NOTE RECORDS φ RAMÉE RICERCAR ZIG-ZAG TERRITOIRES